UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Larissa Satico Ribeiro Higa

A "inominável violência sexual": leituras de "O monstro", *Um crime delicado* e *O livro de Praga*, de Sérgio Sant'Anna

Versão Corrigida

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Larissa Satico Ribeiro Higa

A "inominável violência sexual": leituras de "O monstro", *Um crime delicado* e *O livro de Praga*, de Sérgio Sant'Anna

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

H634" Higa, Larissa Satico Ribeiro
A "inominável violência sexual": leituras de "O monstro", Um crime delicado e O livro de Praga / Larissa Satico Ribeiro Higa ; orientador Jaime Ginzburg. - São Paulo, 2019.
195 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Sérgio Sant'Anna. 2. violência sexual. 3. estupro. 4. linguagem. 5. corpo. I. Ginzburg, Jaime, orient. II. Título.

fflch UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Larissa Satico Ribeiro Higa

Data da defesa: 21/02/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Jaime Ginzburg

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, _22___/___4__/____2019___

Jaime Ginzburg

(Assinatura do (a) orientador (a)

aos meus pais, Elza e Hermann;
aos meus irmãos, Nádia e Patrick:
pelo amor e companheirismo.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jaime Ginzburg, pela orientação cuidadosa, pelas observações criteriosas e pela força que me deu para a realização deste trabalho. As oportunidades de crescimento profissional que eu tive durante esses anos de convívio foram inúmeras. Pude, com o apoio do professor, participar de debates em reuniões individuais e em grupo de estudos; realizar um período de intercâmbio no exterior; estagiar no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE); apresentar trabalhos e colaborar com a organização de importantes eventos acadêmicos. Agradeço, acima de tudo, a maneira leve com que ele conduziu a orientação e a atenção que demonstrou ter a meu bem-estar e à minha saúde durante esses anos.

À professora Sophia Beal, pela supervisão de estudos na Universidade de Minnesota e pelas sugestões e comentários enriquecedores feitos durante o exame de qualificação. Agradeço também à professora Andrea Saad Hossne, com quem aprendi muito no curso "Aspectos da relação entre experiência e narrativa na contemporaneidade". Ela demonstrou interesse pelo tema que estudei e apresentou contribuições muito valiosas para o meu trabalho no exame de qualificação. Meus agradecimentos especiais aos professores Marcos Piason Natali, Sophia Beal, Fabíola Padilha e Maria Rita Palmeira por terem aceitado serem interlocutores deste trabalho, participando da minha banca de defesa. As arguições durante a defesa propuseram complexas questões sobre as quais precisarei pensar ainda por muito tempo.

Aos meus colegas que são membros ou já passaram pelo grupo de pesquisa "Literatura e cinema no Brasil contemporâneo": Ariadne Arruda; Giovanna Bardi; Juliana Santos; Mariana Lopes; Mayara Barbosa; Dharla Soares e Vinícius Bisterço. As ideias trocadas, as pesquisas conjuntas e os trabalhos colaborativos foram muito importantes para minha formação e para tornar mais significativa a minha vida na Universidade. Nesse grupo, conheci duas pessoas que se tornaram grandes amigas. Agradeço em especial à Gabriela Ruggiero Nor, pelo incentivo e por ser uma interlocutora imprescindível para este trabalho, sugerindo bibliografia teórica e textos literários que dialogavam com questões de meu interesse. A Gabriela tem ouvidos atentos, ideias brilhantes e um abraço acolhedor. Agradeço também à Leandra Postay, uma excelente jovem pesquisadora, que leu meus trabalhos com muita generosidade, sempre apresentando comentários pertinentes que me fizeram refletir.

Às companheiras de viagem que fiz na USP: Aline Novaes, Juliana Caldas e Penellope Salles, com quem compartilhei ideias sobre literatura. Um agradecimento especial à Elisabete Sanches, que esteve presente nos momentos mais árduos deste processo, com quem conversei constantemente e cujas palavras de força e apoio contribuíram para que eu não desistisse. Agradeço também às companheiras de estudos na Universidade de Minnesota. Em especial à Ana Cláudia São Bernardo, pesquisadora que me deu lições de literatura e de vida. Obrigada pelo apoio, pela leitura dos meus trabalhos e pelas sugestões. À Satty Flaherty-Echeverria, pela interlocução crítica e leitura de outros trabalhos; à Emy Takada, pela acolhida durante o Congresso na Universidade de Pittsburgh e pelo incentivo. À Sara Palmerchuck e à Gaia Barbieri, por terem alegrado meus dias em Twin Cities. Aos funcionários do DLCV, em especial à Vera Lúcia Mendes, à Rosely de Fátima Silva e ao Júlio Henrique Fuji, por todo o apoio, paciência e colaboração com a burocracia da USP.

Aos meus amigos mais que especiais, de longa data. À Laura Muller pelo grupo de *studies*, pela leitura atenta do meu texto e pelas risadas em Jundiaí. Agradeço ao Pedro Sizer também, pela simpatia e acolhida. Ao Rodrigo Alves do Nascimento, "amigo de primeira hora", que é genial, humilde e divertido, e que está sempre presente. À Lígia Balista, pelo incentivo e palavras de acalanto. Aos amigos Layana Peres de Castro e Thiago Jaconive, por compartilharem comigo momentos de dificuldade e de alegria. À Denise Pozzani, pela companhia na reta final desta caminhada e ao André Barbosa, pelo computador emprestado. Aos amigos que estiveram presentes, foram compreensivos e amorosos: Mariana Lima; Fernanda Valim; Eliane Maria Diniz de Campos; Sílvia Cabral Tereza; Robson Orzari; Ana Paula Mestre; Fernanda Moraes D'Olivo; Gislaine Oliveira; Mariana Jafett Cestari; Larissa Rybka; Aline Manfrim; Luciana Quitzau; Priscila Pereira e ao Jefferson Vasques. Às amizades de São Paulo: Cíntia Toledo, minha prima redescoberta, excelente pesquisadora, estudiosa das questões de gênero e que me incentivou constantemente. À maravilhosa Bárbara Zocal, sem a qual minha vida em São Paulo seria mais cinza, agradeço pela poesia. E à Ana Carolina Baquero Lima, porque é iluminada e companheira.

À minha mãe Elza Higa, pelo incentivo e apoios de todos os tipos, por ser um exemplo de mulher forte. Ao meu pai, Hermann Higa, porque é muito amoroso, inteligente e me faz rir. À Nádia e ao Patrick, a quem estive mais próxima nos últimos tempos e com quem posso contar. À minha tia Ruth e ao tio Hiroiti, pela motivação, e à minha tia Matsuko, pelas leituras e comentários feitos sobre o meu trabalho, por compartilhar suas ideias comigo. Ao Samuel Wegner, pelo amor, equilíbrio, paciência e pela espera. Por ter me ajudado com a aquisição de livros e auxiliado com a tecnologia. Por ter tornado minha vida melhor. Pelo encontro em MN,

porque a partir dali, “we are together in this”. À Dea Lutz, por tudo o que não cabe em palavras. Por me acolher e também me dar necessárias “catracadas”. Porque sem ela eu não conseguiria.

À CAPES, por ter concedido quatro anos de fomento para que essa pesquisa pudesse ser realizada e à Fundação FULBRIGHT, pela concessão de bolsa de estudos na Universidade de Minnesota, nos Estados Unidos, onde pude realizar pesquisas e estudos durante nove meses.

RESUMO

HIGA, L. S. R. **A "inominável violência sexual":** leituras de "O monstro", *Um crime delicado* e *O livro de Praga*, de Sérgio Sant'Anna. 2019. 195 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Esta pesquisa consiste em uma leitura de três textos literários do escritor Sérgio Sant'Anna: o conto "O monstro", que compõe o livro homônimo *O monstro* – três histórias de amor (1994), e as narrativas mais longas, *Um crime delicado* (1997) e *O livro de Praga* – narrativas de amor e arte (2011), com especial atenção ao capítulo "A boneca". É possível identificar nessas obras aspectos semelhantes. A perspectiva narrativa privilegiada é a de homens intelectuais que foram, em momentos determinados dos respectivos enredos, acusados de estupro. Além disso, as vítimas dos crimes, consumados ou supostos, têm constituições físicas específicas, que contribuem para a situação de vulnerabilidade à violência. Considerando tais afinidades, este trabalho elegeu como prioritários os seguintes elementos de análise: a caracterização dos narradores protagonistas; a configuração do problema da violência sexual nos respectivos enredos e a construção não convencional das personagens femininas. Sustenta-se que os procedimentos estéticos empregados por Sant'Anna nessa série literária provocam discussões sobre o complexo fenômeno da violência sexual. Pretende-se, assim, contribuir tanto para a fortuna crítica do autor quanto para o debate, ainda escasso no campo da crítica literária brasileira, sobre o tópico da violência sexual na literatura.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna; linguagem; violência sexual; estupro; corpo.

ABSTRACT

HIGA, L. S. R. The “unnamable sexual violence”: readings of “The monster”, *A delicate crime* and *The book of Prague*, by Sérgio Sant’Anna. 2019. 195 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

This research consists of a reading of three literary texts of the writer Sérgio Sant'Anna: the tale "The monster", that composes the homonymous book The monster - three histories of love (1994), and the longer narratives, A delicate crime (1997) and The Book of Prague - narratives of love and art (2011). Similar aspects can be identified in these works. The privileged narrative perspective is that of intellectual men accused of rape. In addition, the victims of the crimes, consummate or supposed, have specific physical constitutions that accentuate the state of vulnerability to violence. Considering such affinities, this work choses as priorities the following elements of analysis: the configuration of the problem of sexual violence in the respective scenarios; the self-image formulated in and through the discourse of each of the intellectual narrators and the unconventional construction of the female characters. Because they deal with sexuality and violence, the analyzes present constant reflections on the body. It is maintained that the aesthetic procedures employed by Sant'Anna in this literary series provoke varied discussions about the complex phenomenon of sexual violence. It is intended, therefore, to contribute both to the critical fortune of the author and to the debate, still scarce in the field of Brazilian literary criticism, on the topic of sexual violence in literature.

Keywords: Sérgio Sant'Anna; language; sexual violence; rape; body.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *Dor* (2016), de Dani Acioli / p. 30
Figura 2 – Capa da *Revista Flagrante!* (1960) / p. 43
Figura 3 – *Car crash*, de Andy Warhol (Catálogo da exposição) / p. 65
Figura 4 – *Ambulance disaster*, de Andy Warhol (Catálogo da exposição) / p. 65
Figura 5 – *Untitled* (Rape Scene) (1973), de Ana Mendieta / p. 78
Figura 6 – *Frame* de *Crime delicado* (2007; 01:10:33), de Beto Brant / p. 114
Figura 7 – *When we talk about rape* (1997), de Thabita Vevers / p. 120
Figura 8 – Capa do livro *O Monstro*, por João Baptista da Costa Aguiar / p. 126
Figura 9 – *Frame* de *Psicose* (1960; 46:56), de Alfred Hitchcock / p. 127
Figura 10 – *Frame* de *Psicose* (1960; 47:35), de Alfred Hitchcock / p. 127
Figura 11 – Fragmento da capa de *Un crimen delicado*, por Daniel Garcia / p. 140
Figura 12 – Sem nome, pintura de Felipe Ehrenberg / p. 141
Figura 13 – Fragmento do Espetáculo *Aspects of Alice* / p. 150

CONVENÇÕES

As referências aos textos literários de Sérgio Sant'Anna que constituem o *corpus* desta pesquisa são feitas logo após os trechos citados, entre parênteses, com a abreviatura da obra, seguida da página correspondente. Para "O monstro", optou-se por (Om), para *Um crime delicado*, (*UCD)*, e para *O livro de Praga*, (*OLP)*. Todas as demais referências encontram-se em rodapés.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / p. 13

1. NARRAÇÃO SOB SUSPEITA / p. 31

1.1 Manipulação discursiva e monstruosidade / p. 34
1.2 Crítica e razão em *Um crime delicado* / p. 50
1.3 Privilégios do narrador viajante em *O livro de Praga* / p. 63
1.4 Intelectuais sob suspeita / p. 76

2. ASPECTOS DA VIOLÊNCIA SEXUAL / p. 79

2.1 "A inominável violência sexual" / p.79
2.1.1 Vocabulário – aproximações / p. 80
2.1.2 Apatia, êxtase e autoconhecimento / p. 88
2.2 Virilidade e suspeita de violência: outras cenas / p. 97
2. 3 Particularidades da violência em *Um crime delicado* e "A boneca" / p. 109

3. FIGURAÇÕES DA ALTERIDADE / p. 121

3.1 "Vulto", "coisa nebulosa", "menina-sombra" / p. 124
3.2 Corpo feminino e vulnerabilidade / p. 150
3.3 Impactos da violência, dor e história subterrânea/ p. 160
3.4 Voz, silêncio e silenciamento / p. 171

CONSIDERAÇÕES FINAIS / p. 178

REREFÊNCIAS BIBLIOGRÁFRICAS / p. 186

INTRODUÇÃO

Em setembro de 2014, Sérgio Sant'Anna concedeu uma entrevista a Dráuzio Varella, na Livraria Cultura do Conjunto Nacional (São Paulo – SP), a propósito do lançamento do livro *O homem-mulher*. Dentre as diversas histórias que o escritor contou sobre sua vida e sua obra, uma delas chamou a atenção: tratava-se de um comentário a respeito do conto "Lencinhos". Sant'Anna afirmou que a escrita dessa história, cujo narrador se apaixona por uma mulher que vende lencinhos para custear o tratamento de câncer do marido, consistiu em uma tentativa sua de *escrever uma coisa terna*. Isso porque sua obra está repleta de personagens em situações de conflitos, envolvidos em casos de violência e portadores de sexualidades transgressoras. Em "O conto maldito e o conto benfajezo", de *O homem-mulher*, por exemplo, lê-se:

> Quantas vezes não nos espreita o conto maldito, do qual queremos fugir, mas algo assim como uma sina nos obriga a atravessá-lo? O conto dos crimes hediondos, como a sevícia e morte de mulheres e crianças, que preferíamos não escrever, como se o fazendo déssemos realmente à luz o monstro e seus atos. Não a escrita lúdica, proporcionando o prazer das histórias noires, policiais, como se o assassinato pudesse ser considerado uma das belas-artes, como no livro de Thomas de Quincey, e, sim, o lance brutal de uma lâmina espetando a carne indefesa, enquanto se abusa do corpo de quem não ousa nem gritar em seu favor.[1]

A passagem contém uma reflexão sobre a criação literária e expressa supostas preferências do autor, manifestas em sua obra. Sant'Anna é conhecido prioritariamente por seus contos, e "sua maestria está bem estabelecida desde meados dos anos 70".[2] Além disso, muitos textos do escritor dobram-se sobre si mesmos, em ponderações autocentradas, que problematizam os mecanismos de representação e interrogam sobre as possibilidades e os limites da linguagem e da expressão artística. Assim como o da história citada, outros títulos de narrativas curtas já anunciam essas preocupações: "Conto (*Não conto*)"; "Um conto abstrato"; "Um conto obscuro"; "O conto zero"; "O conto"; "Um conto límpido e obscuro" ou "O conto fracassado". "Cenários" é um exemplo paradigmático dessa narrativa metalinguística: ela constitui-se por fragmentos diversos que aventam prováveis temáticas para histórias que nunca se realizam plenamente e que sempre terminam sob rasura, já que o narrador, ao final de cada trecho, sustenta: "Não, não é bem isso."

Além da própria literatura como motivo, a passagem de "O conto maldito e o conto benfazejo" aponta para assuntos perturbadores, como os "crimes hediondos" e o brutal abuso

[1] SANT'ANNA, 2014, p. 57.
[2] PÉCORA, 2014, s/p.

"do corpo alheio" contra pessoas em situação de vulnerabilidade. No conto, essa opção passa por um posicionamento ético, pois o narrador onisciente demonstra sua recusa à literatura de entretenimento, à "escrita lúdica" que banaliza a violência e proporciona prazer, "como se o assassinato pudesse ser considerado uma das belas artes". A resistência a temas benfazejos, que abordam relacionamentos amorosos bem-sucedidos como matéria artística, remete a uma reflexão elaborada pela poeta paquistanesa britânica Moniza Alvi, a respeito de seu livro *Europa* (2008):

> Many times during the writing of *Europa*, and sometimes when I came to read from the book in public, I wished that my subject was trees and flowers, subject matter which is in itself beautiful. This is not to imply that such 'nature' poems do not have political import, or that they would be easier to accomplish, but just that they are acceptable, as part of a given poetic tradition stretching back through the centuries.[3]

O livro de poemas de Alvi trata exclusivamente do tema da violência sexual. Seu projeto estético rejeita conteúdos como árvores e flores, que podem ser políticos, dependendo do contexto em que são inseridos e da forma literária trabalhada, mas que são, por si só, considerados agradáveis e valorizados por uma tradição literária que preza pelo belo. A opção da artista é por configurar literariamente um problema histórico relevante e perturbador. No caso de Sérgio Sant'Anna, o interesse que parte de sua literatura apresentado pela escrita do conto maldito, pelo tratamento de matérias desconfortáveis, bem como a atenção que ele concede à forma, relaciona-se a "um desejo de sincronia, de busca de diálogo íntimo com questões de seu tempo".[4] Esse aspecto de sua obra o insere em um contexto mais abrangente de escritores que são contemporâneos porque mantêm "fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro".[5]

Em suas reflexões sobre a literatura brasileira contemporânea, Karl Erik Schollhammer (2009) se baseia justamente no conceito de "contemporâneo" proposto por Agamben e aponta a crítica à atualidade como uma das principais características dessa literatura, já que o escritor contemporâneo seria "movido por uma grande urgência de se relacionar com sua realidade histórica".[6] Beatriz Resende (2003) também observa como fundamental na literatura brasileira do século XXI o traço da "presentificação", pautado na urgência da articulação das ficções com o momento histórico presente. Para ambos os críticos, a partir dos anos 1960, o diálogo com a atualidade se daria, principalmente, pela problematização da violência urbana, e muitas

[3] ALVI, 2010, s/p.
[4] SANTOS, 2000, p.81.
[5] AGAMBEN, 2009, p. 62.
[6] SCHOLLARMER, 2009, p.10.

elaborações literárias assumiriam posturas éticas, negando a contemplação da tragicidade cotidiana e exigindo posicionamento reflexivo do leitor.

Dentre as narrativas de Sant'Anna que abordam a violência, encontram-se aquelas que tratam precisamente do tema central para a escritora britânica acima mencionada, sensível ao contexto histórico do presente: a violência sexual. Violência e sexualidade são aspectos que permitem refletir sobre os limites da palavra, por configurarem situações extremas, e aparecem constantemente, no centro ou à margem das tramas de inúmeras narrativas curtas e novelas do autor, desde seu primeiro livro publicado, *O sobrevivente* (1969), até *O anjo noturno* (2017). O estupro, em específico, é determinante como elemento de enredo em contos como "Um conto nefando?", em que há o estupro de uma mãe pelo próprio filho drogado, com a posterior conivência da mesma[7]; "O embrulho de carne", em que a protagonista se desestabiliza ao ver no jornal a notícia de um estupro seguido de homicídio; e "Um milagre de Jesus", em que uma das personagens é vítima de um brutal estupro coletivo.

Para delimitação do *corpus* de análise desta pesquisa, foram selecionadas, em acordo com o tema escolhido, três narrativas de Sant'Anna: o conto "O monstro" (1994) e os livros *Um crime delicado* (1997) e *O livro de Praga* – narrativas de amor e arte (2011), com destaque, neste, para o capítulo intitulado "A boneca". A composição desse recorte foi possível porque tais narrativas articulam tema e forma de maneira aproximativa: a perspectiva narrativa privilegiada nas três histórias é a de homens intelectuais que foram, em algum momento dos respectivos enredos, acusados do crime de estupro. Além disso, as personagens femininas identificadas com a figura da vítima apresentam caracterizações corporais específicas, que contribuem para as situações de vulnerabilidade à possível imposição de violência externa. Essas obras de Sant'Anna também dialogam com um contexto histórico de produção pautado por mudanças sociais, ainda que sutis, com relação às discussões públicas sobre a violência sexual. Desse modo, pode-se ler essas três narrativas como uma série literária.

O conto "O monstro" é uma narrativa elaborada com hibridismo de gêneros, pois consiste em uma entrevista ficcional que o professor de filosofia, Antenor Lott Marçal, concede à Revista *Flagrante* nas dependências da penitenciária Lemos de Brito. Antenor foi condenado

[7] A conivência da vítima a um estupro pode parecer um contrassenso. No entanto, este conto articula uma reação inusitada da mãe superprotetora, que opta por não denunciar o filho violento e elaborar sobre o ocorrido, com receio das repercussões negativas que o fato teria sobre ele: "É então que, num misto de desfalecimento e louca lucidez, ela se abandona. Amolece os braços e as pernas e fica à mercê do filho. Num sentido primeiro, seu gesto pode se explicar pelo medo, pelo torpor, pela desistência da luta. Mas, embora aja instintivamente, ela sabe, de forma bruta, que sua entrega encerra razões muito poderosas. Sabe que se o filho a possuir pela pura força, talvez venha a considerar o seu crime tão nefando que, para ele, nunca haverá remissão. E, entre todos os medos dela, um dos maiores é de que um dia ele não encontre outra saída senão o suicídio" (SANT'ANNA, 2007, p. 525).

por estupro e participação no assassinato de Frederica Stucker, uma jovem de vinte anos com grave deficiência visual. A coautora do homicídio foi a namorada do professor, Marieta de Castro, que se suicidou assim que soube que seu parceiro se entregaria à polícia. Antenor se apresenta, portanto, como o único testemunho vivo dos acontecimentos passados.

Um crime delicado consiste em um relato pessoal do crítico de teatro Antônio Martins sobre os acontecimentos que o levaram a ser acusado e processado pelo estupro de Inês. A personagem feminina trabalha como modelo para o artista plástico Victorio Brancatti e tem deficiência física em uma das pernas. Martins a conhece nas ruas do Rio de Janeiro e desenvolve por ela uma paixão obsessiva que o leva a supostamente cometer o estupro no apartamento da moça, lugar que o narrador protagonista defende ser uma instalação artística. A discussão sobre o estupro está, portanto, atrelada ao debate sobre teatro e arte contemporânea: o crítico considera que o desmaio de Inês, quando o ato sexual aconteceu, não foi verdadeiro, mas representado pela moça, como em um espetáculo teatral. Martins argumenta, ainda, que *o caso Inês* foi arquitetado pelo pintor Brancatti, para que sua obra ganhasse maior projeção midiática. A história de Martins apresenta aspectos do romance policial, integra alguns ensaios críticos que ele escreve para jornais e incorpora outros gêneros textuais, como o bilhete e a carta.

Em *O livro de Praga*, o narrador protagonista é um escritor brasileiro, chamado Antônio Fernandes. Em sete capítulos-contos, Fernandes narra histórias marcantes, envolvendo performances artísticas e experiências psíquicas, pelas quais supostamente passou em uma viagem de trabalho à cidade tcheca. No capítulo "A boneca", ele é acusado de estupro de vulnerável por outros hóspedes do hotel onde se hospedava. As investigações policiais não confirmam, porém, a ocorrência do crime. No decorrer da história, Fernandes descobre que sofria de sonambulismo, motivo pelo qual simulou verbalmente a violação de uma menina muito jovem, imitando a voz de um homem adulto e de uma criança. O que Fernandes destruiu materialmente foi o corpo inanimado da boneca Gertrudes, que ele tinha adquirido como *souvenir* dias antes, depois de assistir a uma peça de teatro.

Essas histórias apresentam diferenças significativas, a começar pelo fato de que "O monstro" é um conto híbrido; *Um crime delicado*, um "romance" não tradicional, cuja forma, também pautada pelo hibridismo de gêneros, problematiza essa classificação convencional, e *O livro de Praga* é uma narrativa longa, mais linear, composta por capítulos que podem ser compreendidos como contos articulados.[8] O aspecto do humor também distingue as narrativas em questão: ele está ausente no conto de 1994, mas constitui o de livro 2011 e, principalmente,

[8] Foi justamente na categoria "Conto" que Sérgio Sant'Anna recebeu, em 2011, o Prêmio Literário da Biblioteca Nacional, intitulado Prêmio Clarice Lispector.

o de 1997. A violência sexual também apresenta configurações distintas nos respectivos enredos: em "O monstro", Antenor é responsável pelo estupro e assassinato de Frederica; em *Um crime delicado*, Martins formula uma narrativa ambígua e a ocorrência da violência sexual contra Inês nunca é comprovada; em *O livro de Praga*, o estupro de Gertrudes ocorre em um sonho de Fernandes e é dado a ver ao exterior por seu distúrbio de sono.

No entanto, analisadas em conjunto, as três histórias permitem a discussão de como Sant'Anna articula o importante tema da violência sexual à pesquisa constante da linguagem literária. Isso é percebido, nos textos em questão, pelo trabalho que o autor faz com a constituição dos narradores. A esse respeito, a série literária de Sant'Anna apresenta um padrão estético: a perspectiva narrativa privilegiada é de intelectuais acusados de estupro, que utilizam recursos retóricos para formulação de narrativas potencialmente convincentes. A posição de acusados dos narradores constitui um desafio formal, pois eles são habilidosos com a expressão verbal e podem: manipular sua autoimagem; atribuir culpa a outras personagens; amenizar o impacto de suas atitudes; induzir os leitores a acreditarem em sua suposta sinceridade; suscitar empatia.

É importante que as perspectivas apresentadas em tais textos sejam unilaterais. Nenhuma outra personagem envolvida nos casos de estupro tem voz para elaborar narrativas do seu ponto de vista. Isso constitui, em si, um problema ético. A contraposição de pelo menos duas narrativas conflitantes, do acusado e da querelante, que envolve as acusações de estupro, é eliminada dessa série de textos. A perspectiva privilegiada também tem efeito sobre as maneiras com que as figuras femininas no lugar de vítima são formuladas, já que elas têm suas imagens públicas subordinadas aos desejos e projeções de sujeitos que mal lhes conheciam. Assim, a figuração da alteridade feminina também se constitui como problema de forma, já que tudo que o leitor sabe sobre elas depende de escolhas discursivas dos narradores.

O objetivo desta tese é apresentar um estudo desse conjunto de textos de Sant'Anna, com enfoque na reflexão que a série motiva sobre a violência sexual. O interesse volta-se para a compreensão da maneira com que as narrativas fundamentam um discurso específico sobre esse tipo de violência. As questões pertinentes para o desenvolvimento do trabalho foram: quais os procedimentos de linguagem que os narradores protagonistas utilizam para a configuração da violência? Qual a importância que a ocorrência do estupro, ou da suspeita de estupro, apresentou para o desenvolvimento dos enredos das narrativas em pauta? Qual a relação que esses discursos narrativos estabelecem com o contexto histórico brasileiro? Interessou compreender também o lado oculto, apagado e silenciado nos textos: o das personagens femininas. De que forma elas são configuradas pelos narradores? O que se compreende a partir

das imagens que os intelectuais formulam sobre seus corpos? Qual a relação entre o silenciamento das personagens e o problema histórico-social da violência sexual?

Em Sérgio Sant'Anna, a realidade histórica não é trabalhada por meio dos parâmetros da representação realista. Assim, propõe-se uma leitura orientada pela reflexão de Theodor Adorno, para quem "os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma".[9] Procura-se, então, refletir sobre a medida em que a violência sexual está manifesta na literatura do autor, não apenas como conteúdo expresso, mas igualmente como elemento formal das narrativas em questão. A esse respeito, cabem indagações sobre os pontos de vista dominantes. Questionamentos sobre a caracterização dos narradores Antenor, Martins e Fernandes nortearam, ainda, as reflexões propostas. Foram pertinentes perguntas como: que relação eles estabelecem com a matéria narrada e com os leitores? Quais imagens de si fundamentam? O que motiva as construções de seus discursos? Qual imagem de intelectual projetam?

***

As obras pertencentes ao *corpus* de pesquisa configuram perspectivas narrativas não convencionais. É possível encontrar na literatura brasileira contemporânea, plural e multifacetada, a expressão de vozes tradicionalmente marginalizadas e silenciadas. Jaime Ginzburg (2012) sustenta que muitas obras de autores brasileiros recentes apresentam narradores que não aderem aos valores da cultura patriarcal, a qual "prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras".[10] Os narradores de Sant'Anna aqui analisados apresentam uma caracterização complexa, mantendo uma relação ambígua com esse modelo. Por um lado, eles são homens de meia idade, sem problemas financeiros, ocupam posições sociais valorizadas, têm atitudes misóginas e antiéticas. Por outro, constituem-se como sujeitos precários e não têm tanta legitimidade para atribuir ordens.

Dentre os narradores analisados, Antenor é o que apresenta uma tentativa mais explícita de controlar sua história e determinar os sentidos dos crimes que cometeu. No entanto, como argumentado no primeiro capítulo, sua perspectiva é questionada pelo próprio entrevistador da *Revista Flagrante*. Martins, por sua vez, apresenta uma narrativa escorregadia, pautada por dúvidas e incertezas a respeito dos acontecimentos narrados e de si mesmo. Se essas instabilidades são legítimas, pois ele não consegue distanciar-se do conteúdo de sua narrativa,

[9] ADORNO, 1970, p. 16.
[10] GINZBURG, 2012, p. 200.

elas também contribuem para a criação da empatia do leitor e do convencimento de seu ponto de vista sobre o estupro acusado por Inês. Fernandes é o narrador que parece ter menos pretensão de manipular sua história para convencer os leitores sobre seu ponto de vista. Seu caso é contundente na apresentação de um sujeito limitado e cindido, pois partes de suas experiências em Praga consistem em manifestações de seu inconsciente.

Apesar das diferenças, Antenor, Martins e Fernandes são sujeitos complexos, de identidades processuais, pautados pela negatividade e com perspectivas limitadas. Eles se afastam muito, em caracterização, do narrador do romance realista do século XIX, que se pautava por uma concepção de sujeito cartesiana, como apontado por Ian Watt (2007). O discurso de Antenor, por exemplo, apresenta contradições. Martins mantém uma relação ambivalente com o cartesianismo, porque, apesar de seguir parâmetros de crítica de arte cartesianos, não consegue sustentar a mesma objetividade quando se trata da história sobre Inês. Fernandes é quem mais se afasta do modelo de intelectual pautado pela racionalidade cartesiana. Os sujeitos aqui submetidos ao escrutínio propõem outros desafios para a teoria da narrativa.

Theodor Adorno e Anatol Rosenfeld, a quem se recorre ao longo do texto, têm elaborações voltadas ao romance moderno e apresentam reflexões pertinentes à análise dos narradores de Sérgio Sant'Anna. De acordo com os autores, as transformações que a configuração dos narradores e a forma do romance sofreram, no século XX, relacionam-se justamente à falência do paradigma de sujeito cartesiano. Em "A posição do narrador no romance contemporâneo" ([1958]; 2003), Adorno enfatiza a ideia de "negatividade" constitutiva do sujeito para caracterizar o narrador. Em "Reflexões sobre o romance moderno" ([1969]; 2007), Rosenfeld elabora sobre a "precariedade" do sujeito que narra, uma vez que este não tem controle sobre si mesmo e sobre o mundo, além de nunca se constituir de forma total e plena. Para ambos os pensadores, a fragmentação narrativa estaria relacionada a essas limitações do narrador. A falência de uma "consciência total" que organize o romance não é reconhecida na arte apenas tematicamente, "através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem do romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra de arte".[11] Isso é percebido na ficção de Sant'Anna pertencente ao *corpus* desta pesquisa.

O extremo comprometimento dos narradores com a matéria narrada, bem como a incapacidade de distinção entre realidade interna e realidade externa, são caracterizados por

[11] ROSENFELD, 1969, p. 81.

Adorno como “subjetivismo”. Desse subjetivismo, que “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade”[12], derivaria a desintegração do realismo formal. Um aspecto estrutural do romance proposto por Adorno é o entrelaçamento de comentários constantes do narrador aos fatos narrados, que são indícios do incontornável ponto de vista de um sujeito específico: “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”.[13] Nas obras analisadas nesta pesquisa, os fatos e ações recuperadas se misturam às opiniões que os narradores tecem ao longo do enredo. A retórica a favor de uma perspectiva particular é enfática em “O monstro” e *Um crime delicado*. Em *O livro de Praga*, a realidade interna e a realidade externa de Fernandes estão tão imbricadas que causam suspenção narrativa a respeito da natureza de suas vivências na cidade tcheca.

Além de caracterizarem-se como sujeitos modernos pertencentes a contextos históricos em que não é mais possível sustentar pretensões de objetividade, a suspeita de estupro que recai sobre os narradores de Sant’Anna acentua ainda mais o subjetivismo no qual se pautam suas narrativas. Os conteúdos de “O monstro”, *O livro de Praga* e *Um crime delicado*, no que diz respeito às problematizações da ocorrência do estupro e a outros momentos em que a violência sexual se manifesta nos enredos, articulam-se à impossibilidade de representação realista.

O problema do intelectual acusado de violência sexual cuja perspectiva é privilegiada pelo foco narrativo não é exclusivo de Sant’Anna. Essa situação pode ser encontrada no livro *Desonra* (1999), de J. M. Coetzee. Esse romance apresenta a história, narrada em terceira pessoa, de David Lurie, um homem branco de 52 anos, professor de poesia na Universidade Técnica de Cabo. Depois de ser acusado de abusar sexualmente de uma aluna negra 30 anos mais jovem, Melanie Isaacs, Lurie é demitido e passa a viver no campo, com a sua filha homossexual Lucy. Certo dia, dois homens negros e um menino atacam a fazenda, ateiam fogo em Lurie e estupram coletivamente Lucy. A filha, além de não denunciar a violência à polícia e aceitar a gravidez decorrente do estupro, parece decidida a casar-se com um homem negro, Petrus, para garantir sua segurança em troca da doação, a ele, de sua fazenda. Em uma conversa com o pai, Lucy sugere que seu estupro seria um ato de violência justificado, um acerto de contas com as injustiças históricas vividas pelos negros durante o *apartheid*: os estupradores seriam cobradores de uma dívida social e política. Essa postura deixa o pai em extrema perplexidade, pois sua vontade é de que a filha busque reparo legal.

---

[12] ADORNO, 2003, p.55.
[13] ADORNO, 2003, p.61.

Desonra é um livro complexo que suscita diferentes debates éticos e estéticos. Trata-se de uma obra significativa, por exemplo, para a discussão sobre a situação da África do Sul no contexto pós-apartheid. A alusão a ela interessa pelas semelhanças que guarda com a série das narrativas de Sant'Anna. Assim, importa atentar ao modo como Lurie reage aos dois casos de estupro. O professor se revolta contra o estupro brutal sofrido pela filha na fazenda, mostrando-se empático à situação da vítima. No entanto, quando ele se encontra na posição de perpetrador, há naturalização da violência. Depois de estuprar sua aluna, a narrativa apresenta a seguinte reflexão, feita em discurso indireto livre: "Estupro não, não exatamente, mas indesejado mesmo assim, profundamente indesejado. Como se ela tivesse resolvido ficar mole, morrer por dentro enquanto aquilo durava, como um coelho enquanto a boca da raposa se fecha em seu pescoço".[14] A oscilação do foco narrativo em favor de Lurie perpetua-se ao longo do livro, o que faz com que *Desonra* possa ser lido como um mapeamento da subjetividade branca de classe média, expondo os modos de operação da ideologia racista e sua inextricável relação com questões de gênero.[15]

Outra obra escrita em língua inglesa, e que dialoga tanto com *Desonra* quanto com as narrativas de Sant'Anna é *Lolita* (1955), de Vladmir Nabokov. Nesse caso, a narração se dá em primeira pessoa, por Humbert Humbert, um homem europeu erudito e sensível, professor de literatura francesa, que possui uma atração obsessiva por meninas menores de idade, caracterizadas por ele como ninfetas. O núcleo principal do enredo do livro consiste na história da fixação e abuso sistemático do narrador contra sua enteada, a jovem estadunidense de 12 anos Dolores Haze, a Lolita. O momento da narração de tom confessional se dá na prisão, onde Humbert se encontra por ter assassinado Clare Quilty, o dramaturgo que ajudara Lolita a fugir do convívio controlador e agressivo do padrasto. Antes de partir para uma viagem de quase um ano por vários lugares dos Estados Unidos com a menina, o narrador planejava drogar Lolita todas as noites com soníferos para poder aproveitar-se dela sexualmente. O plano inicial fracassa, mas Humbert manipula a menina de outras maneiras, realizando algumas de suas vontades, para distraí-la, em troca de favores sexuais.

Interessa a leitura de que Humbert age de forma perversa e premeditada, mas caracteriza como afetuosa e amorosa uma relação pedófila. Luis Fernando Verissimo referiu-se a esse narrador, considerado por ele um personagem inesquecível da literatura mundial, como "o monstro".[16] O livro é, assim, uma história de pedofilia narrada como história de amor, pela

[14] COETZEE, 1999, p. 33.
[15] MARDOROSSIAN, 2011, p.73.
[16] VERISSIMO, 2014, s/p.

perspectiva do acadêmico francês. Humbert, um homem de mais de quarenta anos, que se beneficia de sua posição de poder para satisfazer seus desejos, adotando um comportamento sexual criminoso e aproveitando-se da situação de vulnerabilidade de Lolita. O controverso tema da atração sexual pelo corpo infantil aqui pode ser discutido a partir do sonho do estupro, que o escritor Fernandes tem em *O livro de Praga*.

Um trabalho de aproximação entre os textos de Sant'Anna, *Desonra* e *Lolita* merecem reflexão de maior fôlego, o que extrapola os propósitos deste trabalho. Ao longo deste texto, há aproximações bem pontuais entre a ficção de Sant'Anna e a desses autores, na medida em que esse movimento serviu à melhor compreensão do objeto de pesquisa.

***

Em suas reflexões sobre as personagens e narradores da literatura brasileira contemporânea, Regina Dalcastagnè observa que "um narrador suspeito exige um leitor compromissado".[17] "O monstro", *Um crime delicado* e *O livro de Praga* privilegiam narradores que incitam a empatia dos leitores e, ao mesmo tempo, perturbam uma posição passiva, de contemplação. Essa constatação dialoga com o argumento de Adorno de que "Noções como a de 'sentar-se e ler um bom livro' são arcaicas", o que se deve "à matéria comunicada e à sua forma".[18] As formas e os assuntos extremos dos textos de Sant'Anna exigem posicionamento atento e reflexivo de quem lê as histórias. De acordo com Luis Alberto Brandão Santos, a literatura de Sérgio Sant'Anna proporia uma "discussão sobre o papel do leitor".[19] Os leitores precisariam despir-se de olhares ingênuos para acompanhar as narrativas:

> O mais completo mergulho nos interstícios da narrativa representa, paradoxalmente, estar atento ao modo como ela vai se tecendo. Estar maximamente envolvido não exclui um distanciamento que permite desfrutar da consciência do envolvimento. Eis a dissolução da dicotomia entre um olhar passivo, receptivo, instrumento que apenas acolhe a visão, e um olhar ativo, determinante, fundador, que projeta a visão. Nos textos de Sérgio Sant'Anna, ao olhar receptivo do leitor que se deixa conduzir pelo narrador, corresponde um olhar ativo, que acompanha a condução.[20]

Essa percepção geral do pesquisador a respeito da obra de Sant'Anna pode ser notada nos livros do *corpus* desta tese. De diferentes modos, através do ato de narrar, Antenor, Martins e Fernandes envolvem os leitores, procurando seduzi-los e convencê-los. Mas os mesmos leitores têm autonomia para avaliar criticamente o que leem, afinal, não há ilusão realista, o que

[17] DALCASTAGNÈ, 2001, p. 115.
[18] ADORNO, 2003, p. 56.
[19] SANTOS, 2000, p. 35.
[20] Ibidem, p. 36-37.

escancara a não confiabilidade nos narradores. Se os leitores têm parâmetros de pensamento diferentes dos narradores, e resistem aos pontos de vista apresentados, as histórias podem provocar incômodo e desconforto continuado. A escritora Ieda Magri, por exemplo, expressou dessa forma o impacto que a leitura de "O monstro" teve sobre ela: "Como ele podia narrar uma atrocidade de modo tão doce? Essa desconexão entre o mal e seu relato é algo que funcionou para mim como um curso de literatura. Nunca mais li do mesmo jeito".[21] Doce talvez não seja o adjetivo mais adequado para a qualificação da manipulação retórica de Antenor, que é fria e calculada, inclusive no que diz respeito à exposição de seus sentimentos por Frederica. No entanto, a observação da escritora é pertinente ao apontar o choque como princípio estético que estrutura essa narrativa.

A articulação entre forma e conteúdo nos textos de Sant'Anna propõem uma estética voltada para o choque. Há um antagonismo entre um tema tão impactante, que caracteriza uma situação limite, e as abordagens que os narradores privilegiados fazem dele, o que pode suscitar no leitor perplexidade. A estética do choque é um conceito que retoma as reflexões de Walter Benjamin ([1936] 2000; 2001) sobre as mudanças sociais acarretadas pela modernidade, em uma situação industrial pautada pelo ritmo acelerado da produção capitalista. Nesse contexto, a vida social dos sujeitos seria baseada em vivências de choque que impossibilitariam a elaboração de experiências. A própria percepção dos sujeitos teria sofrido transformações, pois a vivência dos choques cotidianos exigiria deles um estado de alerta continuado. A incorporação do choque à forma artística é analisada pelo filósofo em relação à poesia pioneira de Charles Baudelaire e ao cinema, a arte própria da era da reprodutibilidade técnica.

A estética do choque em obras de literatura brasileira contemporânea desestabiliza a percepção habitual e atenta para o olhar de estranhamento que devemos voltar à realidade social. Essa literatura transtorna a percepção embotada e reificada dos leitores a respeito dos conflitos e antagonismos sociais do mundo à nossa volta. As obras de Sant'Anna em questão podem ser compreendidas como provocações a uma ética de leitura, já que os procedimentos estéticos de choque suscitam reflexões a respeito da violência sexual como problema socio-histórico não resolvido no contexto brasileiro. Em sua análise sobre o surrealismo, Benjamin aponta que: "só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano".[22] A ficção de Sérgio Sant'Anna apresenta o absurdo da violência sexual como evidente, o que

[21] MAGRI apud COSTA e SILVA, 2018, s/p.
[22]BENJAMIN, 2011, p. 33.

tem como efeito motivar o leitor a olhar para a evidente presença da violência sexual, no campo social, como algo absurdo.

A proposta de leitura apresentada está situada historicamente. A violência é constitutiva do processo de formação social e da cultura brasileira[23], desde a época colonial, abrangendo opressões próprias do patriarcalismo, que incluem a violência sexual. A resistência à afirmação dos direitos das mulheres reflete-se no fato de que, só em 2009, o estupro passou a ser considerado na legislação como "crime contra a liberdade sexual" e não "crime contra os costumes". O último *Atlas da violência* publicado pelo IPEA apontou, em 2016, 49.497 denúncias de estupro às autoridades policiais. No entanto, estima-se que apenas 10% dos casos ocorridos sejam denunciados. A subnotificação tem causas variadas e deflagra um problema silenciado, a despeito de sua persistência ao longo do século XX.[24] A escrita da "Introdução" desta tese foi finalizada depois da eleição, para presidente da República, de um político que havia dito, em 2003, para a deputada Maria do Rosário: "Olha, eu jamais ia estuprar você porque você não merece".[25] O insulto público foi repetido em 2014, durante uma Sessão Plenária da Câmara de Deputados.[26] A legitimação de uma figura pública autoritária que profere frases desse tipo, que ferem os direitos humanos e das mulheres, relaciona-se a um contexto em que o debate sobre a violência sexual ainda encontra dificuldades para a sua afirmação.

***

Moniza Alvi defende que "Rape, increasingly in the public eye as a global as well as a national concern, paradoxically still bears the stigma of the taboo, of that about which we dare not speak or write".[27] Esta constatação está de acordo com a análise de Carine Mardorossian, para quem "rape has become academia's undertheorized and aparently untheorizable issue".[28] A afirmação da pesquisadora demonstra como o estupro figura como um dos temas que resiste à teorização mesmo no contexto estadunidense, em que os estudos feministas e de gênero se encontram mais consolidados academicamente. No Brasil, a produção intelectual sobre o assunto, encontrada na antropologia, na sociologia, na saúde e no direito, aponta para a

[23] SCHOLLHAMMER, 2000.
[24] MELLO e SOUZA; ADESSE, 2005.
[25] O vídeo com a declaração de Bolsonaro à RedeTV.! pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=yRV98Im5zRs
[26] O vídeo com a nova declaração foi registrado pela TV Câmara e pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=5bquCfAxMDg&feature=youtu.be
[27] ALVI, 2010, s/p.
[28] MARDOROSSIAN, 2002, p. 723.

necessidade de maior aprofundamento do debate e da reflexão teórica, no que se refere ao entendimento das circunstâncias sociais, psicológicas e culturais que envolvem tal violência. Assim, este estudo exigiu a busca por elaborações teóricas produzidas em outros países. Duas autoras centrais para o debate na atualidade são Carine Mardorossian e Ann Cahill.

Carine Mardorossian (2014) atenta para o fato de que o estupro ainda é pouco discutido política e teoricamente, porque é percebido socialmente como violência marginalizada. A autora problematiza as afirmações, do senso comum, de que o estupro é a única violência conectada à sexualidade[29] e que acomete apenas as mulheres. Por mais que essas sejam as principais agredidas, elas não são o alvo exclusivo da violência. O argumento central da autora é de que o estupro não pode ser tratado como a única violência sexual, pois todo tipo de violência seria sexualizada, na medida em que pressuporia a imposição de um ser humano, identificado com a posição de poder própria da masculinidade estrutural, sobre outro ser humano, identificado com a posição de subordinação própria ao feminino estrutural.[30] Está no horizonte de preocupações da autora a elaboração teórica que ajude, na prática, o combate ao estupro. Nesse sentido, considerar que todas as violências têm um caráter sexualizado (que diz respeito às estruturas normativas de gênero) significa propor que o estupro seja um problema comum a todos os membros da comunidade e não apenas restrito às mulheres.

Partindo de uma perspectiva diferente, Ann J. Cahill (2001) também apresenta reflexões para o aprofundamento da compreensão sobre o tema. A partir da constatação de que o corpo é elemento fundamental para o entendimento da violência sexual, Cahill sugere como maior contribuição para o debate a consideração da violência como "experiência corporificada". Em suas palavras, o estupro é "a sexually specific act that destroys (if only temporarily) the intersubjective, embodied agency and therefore personhood of a woman".[31] A autora considera o estupro como violência contra a subjetividade corporificada e enfatiza que a constante "ameaça do estupro" no campo social constitui as experiências e as configurações corporais das mulheres. Nesse sentido, mesmo que as mulheres não sejam agredidas fisicamente, sua vulnerabilidade, dada a intensa ocorrência social da violação, afeta a corporeidade que nos constitui como sujeitos.

---

[29] De acordo com a autora, há uma dificuldade no entendimento da violência sexual como violência, porque: "Sexual elements in cases of violence seem to muddy the ability of people to recognize violence as violence, because sex and violence are still seen as antithetical to one another" (MADOROSSIAN, 2014, p. 04).

[30] Nas palavras da autora: "...the violation itself entails the mobilization of a relational and structural paradigm of masculinity/femininity that is not only operative in rape per se but of which one particular form *is* rape as we know it" (MARDOROSSIAN, 2014, p. 05, grifo no original).

[31] CAHILL, 2001, p. 13.

Para a autora, o conceito de "corporificação" é importante porque, ao mesmo tempo em que dá dimensão a um aspecto fundamental e individual do sujeito, o corpo, permite pensar a violência sexual de maneira coletiva, já que o corpo é materialmente individual, mas construído e marcado coletivamente por discursos sociais dominantes:

> One of the greatest difficulties presented by previous feminist theories of rape is that they tended to define rape in a certain way, not always allowing for differences of experiences among rape victims. This indeterminacy of the phenomenon of rape can often be confusing and paralyzing: if we can't say what rape "is," how can we struggle against it? Embodiment provides a way out of this puzzle. It accounts for the multiplicity of experiences of rape by acknowledging that rape occurs only to individual bodies, and that individual bodies are marked and constructed by larger discourses (although never in a wholly determinate way). By recognizing those discourses, we are able to construct the scope of harms that rape as an embodied experience may include. Every rape experience is unique, but each is bodily; therefore, we are capable of locating the various axes of bodily meanings that rape affects.[32]

A preocupação na caracterização do conceito de "estupro", em que se basearíam as diversas reflexões das teóricas feministas, refere-se à dificuldade de nomear e entender um fenômeno complexo, objeto de questionamento socio-histórico recente. O trecho aponta para um problema fundamental mais abrangente, o da elaboração dessa situação extrema pela linguagem, de maneira que o sofrimento das vítimas seja considerado. Seria difícil perceber e combater um fenômeno sobre o qual não se elabora e não se discute em espaços públicos. Nesse sentido, a teoria importa não só para o processo de compreensão dos fenômenos, mas também para a consequente criação de políticas públicas que visem a contenção do problema.

Concepções cristalizadas sobre estupro dominam a abordagem midiática sobre o assunto, povoam o imaginário da população e interferem nos processos de julgamento da violação. Tais estereótipos sobre a violência tendem a considerar as vítimas como responsáveis e merecedoras da agressão. A historiadora Joanna Bourke aponta que, dentre os estereótipos, "the most common ones are 'it is impossible to rape a resisting woman', 'men risk being falsely accused of rape', 'some categories of false rape are not really rape'".[33] Uma narrativa tradicional sobre o crime abarcaria o seguinte cenário: "a strange puts a gun to the head of his victim, threatens to kill her or beat her and then engages in intercourse. In this case, the law – judges, statutes, prosecutors, and all – generally acknowledge that a serious crime has been committed".[34] Portanto, de acordo com o senso comum, o agressor seria um "monstro" desconhecido e a vítima uma jovem virgem que teria reagido à agressão, mas sem conseguir

[32] CAHILL, 2001, p. 09.
[33] BOURKE, 2015, p.23.
[34] ESTRICH apud SHEN, 2011, p. 16.

evitar o crime, já que se encontraria sob a ameaça de morte. Qualquer ocorrência do estupro que fuja a essas predeterminações seria mais fácil de ser questionada como verdadeira.

Os discursos médicos, jurídicos e midiáticos, que utilizam prioritariamente a linguagem referencial, podem informar e descrever fenômenos com distanciamento. A literatura pautada pela estética do choque pode desestabilizar nossas percepções habituais de violência sexual, questionar o entendimento social corrente sobre a violação, aproximar os leitores do ponto de vista e da dor da vítima e fazê-los refletir sobre a questão. Essa é a perspectiva apresentada pela coletânea de textos *Feminism, Literature and Rape Narratives* (2011), organizada pelas pesquisadoras britânicas Sorcha Gunne & Zöe Thompson, sobre a literatura e a cultura contemporâneas de língua inglesa. Partindo da discussão sobre a ética relacionada à circulação de imagens de agressão sexual, o livro propõe a investigação de narrativas sobre o estupro que evitam o voyeurismo e a exploração erótica dessas imagens, focando o trauma e a resistência de mulheres que sofreram a violência sexual ou que sofreram os impactos da ameaça do estupro. O livro de Gunne & Thompson apresenta como embasamento teórico reflexões do feminismo interseccional e transnacional e não está mais preocupado apenas em delatar o patriarcalismo inerente às culturas analisadas e questionar as representações ocidentais de gênero e da violência sexual. O interesse dos artigos volta-se à diferentes configurações de estupro, que tornam complexa a percepção sobre o problema.

Rape and Representation (1991), de Lynn Higgins e Brenda Silver, por sua vez, é ancorada em reflexões da segunda onda do feminismo. Encontram-se nesse livro, por exemplo, interpretações do mito grego de Filomela, presente no poema *Metamorfoses*, de Ovídio, e do texto *O Rapto de Lucrécia*, de Shakespeare. Interessa a esta compilação de textos perceber de que modo cada contexto histórico e geográfico específico possibilitou diferentes elaborações culturais sobre o tema da violência sexual. Encontra-se nessa coletânea, ainda, o texto "Rape and textual violence in Clarice Lispector", em que Marta Peixoto discute a configuração do estupro em "A língua do P", "Preciosa" e "Mistério em São Cristóvão", além de abordar a violência da retórica em *A hora da Estrela*. De fato, apesar da abundância de imagens de estupro na literatura, o debate sobre violência sexual ainda é incipiente no escopo da crítica literária brasileira[35], o que consistiu em uma dificuldade no percurso desta pesquisa.

[35] Além do ensaio de Marta Peixoto, durante os anos de desenvolvimento da pesquisa, os artigos sobre violência sexual na literatura brasileira encontrados foram: "Da solidariedade ao respeito: notas sobre violência sexual na literatura de testemunho de empregadas domésticas" (2012), de Sônia Roncador, que aborda a violência sexual em diários de trabalhadoras domésticas; "Violência de gênero e crise da masculinidade" (2016), de Carlos Magno Gomes, que analisa os contos "Sangue esclarecido", de Nélida Piñón, "Com a honra no varal", de Marina Colasanti e "A língua do P", de Clarice Lispector e "Uma análise das narrativas de estupro em Mar Azul (2012) e Desesterro (2015)" (2018), da pesquisadora Karine Mathias Döll.

Mesmo a fortuna crítica de Sérgio Sant'Anna, composta por teses de doutorado, dissertações de mestrado e ensaios de pesquisadores renomados, ainda não enfrentou de modo central a análise da configuração da violência sexual na obra do autor. Essa lacuna se faz presente inclusive em trabalhos qualificados, com os quais se dialoga ao longo desta tese. Um dos interesses consistiu, portanto, em perceber de que maneira essas obras de Sant'Anna dialogam com os estereótipos sobre o crime, cristalizados em nosso imaginário sociocultural, quais os significados que as narrativas atribuem a esse problema e de que maneira contribuem para a reflexão continuada sobre o tema.

***

A tese está dividida em três capítulos, que articulam eixos temáticos prioritários para a análise e a interpretação conjuntas de "O monstro", *Um crime delicado* e *O livro de Praga*. Ao mesmo tempo, procurou-se atentar às particularidades de cada narrativa, dispondo os subitens de cada sessão conforme demandas específicas de análise que os textos apresentaram.

O primeiro capítulo, *Narração sob suspeita*, centra-se na configuração dos narradores protagonistas privilegiados nessa série literária de Sant'Anna. Interessou demonstrar em que medida, em cada um dos textos, o "eu" que narra elabora uma autoimagem que está em relação (de distanciamento radical ou não) com o "eu" do passado, acusado do crime de estupro. As autoimagens formuladas por esses sujeitos narradores, principalmente nos casos de Antenor, de "O monstro", e Martins, de *Um crime delicado*, estão em relação antagônica à possível percepção que sobre eles teriam outras personagens ou instâncias discursivas. Concedeu-se atenção especial ao conto "O monstro" no que se refere à análise da oscilação do foco narrativo, já que a constituição de Antenor como narrador passa necessariamente pela relação que este estabelece com seu interlocutor direto. Foi necessário, ainda, problematizar as justificativas que cada um deles apresentou para a elaboração de seu discurso.

O segundo capítulo, "Aspectos da violência sexual", volta-se especificamente à configuração da violência sexual nas três narrativas em questão. Interessou avaliar como as narrativas compõem discursivamente uma imagem do estupro, bem como quais os significados dessas composições. Assim, o capítulo apresenta uma leitura cerrada das três narrativas. Num primeiro momento, traça-se uma aproximação ao léxico utilizado por Antenor, Martins e Fernandes em referência à violência sexual. Depois, faz-se uma análise da sintaxe (em "O monstro"), das figuras de linguagem (em *Um crime delicado*) e do enredo (em *O livro de Praga*) para mostrar de que maneira os narradores protagonistas não são profundamente impactados

negativamente e/ou atribuem valor positivo à experiência que gerou a acusação. Em um terceiro momento, argumenta-se que a violência sexual nos textos é notada em outros momentos das obras, em que há aproximação sexual não consentida entre os narradores protagonistas e personagens femininas, principais ou secundárias. Comenta-se também sobre aspectos da virilidade manifestos nos discursos de Martins e Fernandes. Por fim, analisa-se as especificidades que as acusações de estupro têm em *Um crime delicado* e *O livro de Praga*.

O capítulo três, "Figurações da alteridade", aborda as figuras femininas das narrativas, identificadas com o papel de vítima: Frederica, Inês e Gertrudes. Argumenta-se que essas personagens são construídas de modo não convencional e suas imagens tendem à dissolução. Em seguida, apresenta-se uma reflexão sobre a vulnerabilidade, uma vez que as condições corporais de cada uma delas – Frederica é quase cega; Inês tem deficiência física em uma das pernas e Gertrudes é uma boneca, mas também pode ser associada a uma criança – viabilizaria a facilitação da imposição de violência exterior. O capítulo apresenta também uma análise dos corpos dessas três figuras femininas depois que o momento do estupro acusado ocorre. Procura-se mostrar como as imagens do corpo em dor podem dar indícios de perspectivas sobre os acontecimentos que são antagônicas às apresentadas pelo ponto de vista dos narradores protagonistas. Por fim, faz-se uma análise centrada nas supostas falas e no silêncio dessas figuras femininas, refletindo de que modo o silenciamento nessas narrativas de Sant'Anna pode motivar no leitor uma reflexão sobre a situação das vítimas de violência sexual.

.

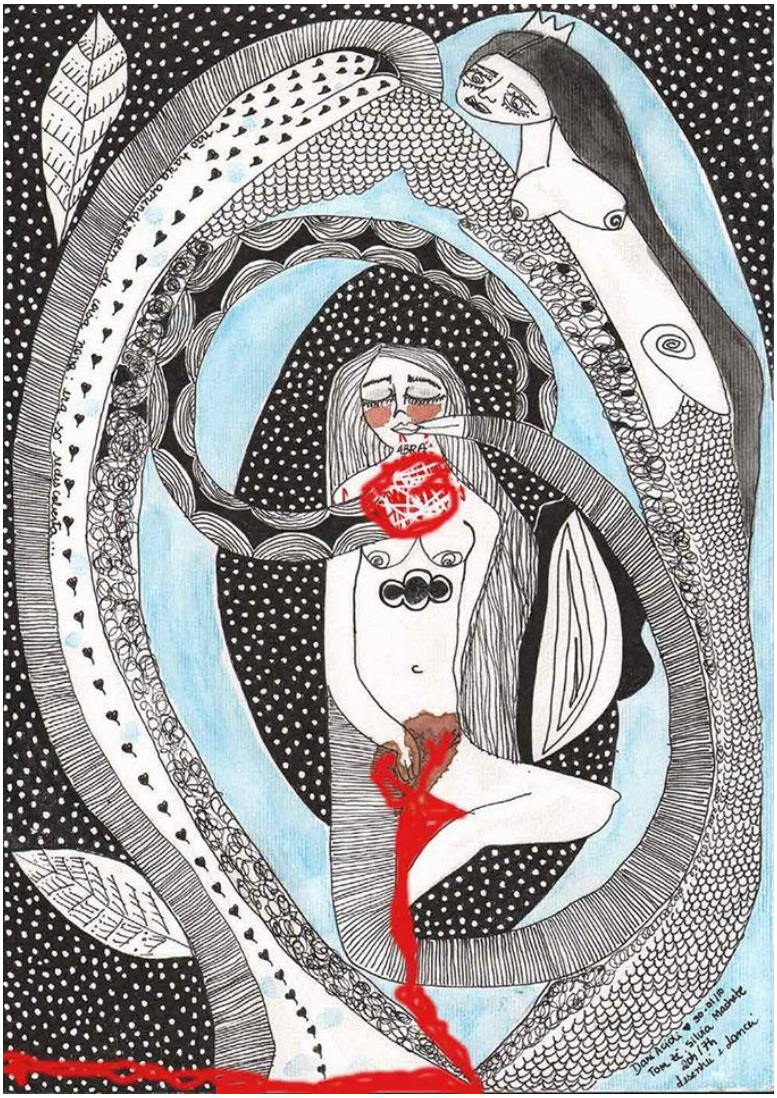

Figura 1: *Dor* (2016), de Dani Acioli

1. NARRAÇÃO SOB SUSPEITA

Sérgio Sant'Anna é conhecido pela crítica como um autor para quem a investigação e a renovação na linguagem literária são imprescindíveis. Luis Alberto Brandão Santos defende que o escritor tem como características centrais de sua obra o "incessante trabalho de pesquisa com a linguagem" e a "depurada exploração de diferentes possibilidades narrativas".[36] Uma das maneiras pelas quais o escritor provoca e surpreende seus leitores é trabalhar de diferentes formas com a perspectiva narrativa. O conto "O último minuto", por exemplo, expressa de modo condensado esse procedimento. A narrativa curta, a primeira do livro de contos *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, de 1973, consiste na elaboração da mesma cena do erro fatal de um goleiro, em uma partida de futebol, vista de diversos ângulos. O problema da perspectiva toma contornos mais complexos quando a narração de uma determinada história ocorre em primeira pessoa e quando os assuntos abordados articulam situações extremas (relacionadas à violência, à sexualidade e à morte) e envolvem problemas éticos.

Jaime Ginzburg, ao propor modos de análise e interpretação da violência na literatura brasileira contemporânea, reforça a importância de entender o posicionamento do narrador. Este pode ser indiferente ao caso de violência exposto na narrativa; pode compactuar com ela; ser o próprio perpetrador; ser a vítima ou, ainda, manter uma postura ambivalente.[37] Nos casos dos textos literários de Sant'Anna que compõem o *corpus* da tese, a perspectiva narrativa e a posição do narrador constituem-se como elementos fundamentais de leitura, pois o ponto de vista privilegiado pertence a três sujeitos que narram histórias a partir da premissa de terem sido, em algum momento dos respectivos enredos, acusados do crime de estupro.

Com relação à ficcionalização da violência sexual, especificamente, Lynn A. Higgins e Brenda R. Silver também enfatizam o interesse na avaliação da instância narrativa. As autoras apontam, logo na introdução de *Rape and Representation*, que "who is speaking may be all that matters (…) who gets to tell the story and whose story counts as 'truth' determine the definition of what rape is".[38] Essa premissa reforça a ideia da voz narrativa, em um texto literário, como determinante dos significados da violência. Por isso, análises de narrativas que apresentam

[36] SANTOS, 2000, p.17.
[37] GINZBURG, 2013, p.30-33.
[38] HIGGINS; SILVER, 1994, p.04.

configurações literárias do "estupro" devem, necessariamente, passar pelo exame desse aspecto estético.

A construção formal dos textos de Sant'Anna e as convergentes observações de Ginzburg e Higgins e Silver sugerem como prioritária a investigação da caracterização dos narradores Antônio Martins, de *Um crime delicado*, Antônio Fernandes, de *O livro de Praga* e do entrevistado Antenor Lott Marçal, de "O monstro". Essa investigação depende de considerações sobre como esses sujeitos constituem sua identidade ao longo do tempo. Isso ocorre porque eles podem manipular discursivamente, no presente da narração, uma imagem de si que os distancie de algum aspecto negativo vinculado a eles no passado. Nesse sentido, o conceito de identidade narrativa, elaborado por Paul Ricoeur (1991) em ensaio homônimo, mostra-se pertinente para o processo de análise da caracterização desses narradores.

As reflexões de Ricoeur sobre a identidade, enfatizadas em seus últimos trabalhos, partem da diferenciação fundamental entre a identidade como *mesmidade* (igualdade) e a identidade como *ipseidade* (em si). De acordo com o filósofo, a primeira é composta por quatro categorias – unicidade; semelhança externa; continuidade ininterrupta no desenvolvimento e a permanência ao longo do tempo – e apresenta a concepção de identidade baseada na substância duradoura, no que a filosofia clássica considera como a "essência" das coisas e dos seres vivos. A segunda consiste em identidade mutável, atrelada à temporalidade e à memória, não substancial, e baseada na enunciação do sujeito. Essa identidade, própria aos seres humanos, pressupõe ação através do tempo e tem a narratividade como importante elemento constitutivo:

> It is therefore plausible to affirm the following assertions: a) knowledge of the self is an interpretation; b) the interpretation of the self, in turn, finds narrative, among other signs and symbols, to be a privileged mediation; c) this mediation borrows from history as much as fiction making the life story a fictive history or, if you prefer, an historical fiction (…)[39]

Através da mediação da narração, o sujeito expressaria o conhecimento que tem de si, que consiste sempre em sua interpretação. Os narradores de Sérgio Sant'Anna, em diferentes graus, manipulam a interpretação, vinculando a seus discursos autoimagens que almejam determinar em público. Por serem narrativas muito autocentradas, percebe-se que, em "O monstro", *Um crime delicado* e *O livro de Praga*, os narradores fazem afirmações constantes sobre suas identidades. Um dos traços marcantes das autoimagens desses sujeitos diz respeito à posição social que ocupam, dadas as suas profissões vinculadas ao universo intelectual.

[39] RICOEUR, 1991, p. 73.

Assim, a busca incessante da "verdade", a "racionalidade" e a "sensibilidade" são, por exemplo, algumas das características de si enaltecidas por Lott, Martins e Fernandes, respectivamente.

A identidade pessoal subjetiva construída e/ou transformada através do processo de narração de si consiste no que Ricouer nomeia de identidade narrativa. Essa compõe-se pelo entrelaçamento da identidade baseada na ideia de unicidade e semelhança consigo mesmo e na ideia de conflito entre a permanência e a discordância, que caracteriza a trajetória do sujeito no tempo. Para a explicação do conceito de identidade narrativa, o filósofo vale-se da análise de modelos de narrativas ficcionais, que interessariam por produzirem situações em que a identidade por *ipseidade* do sujeito que narra pode se dissociar de sua identidade como *mesmidade*:

> According to my thesis, the narrative constructs the durable character of an individual, which one can call his or her narrative identity, in constructing the sort of dynamic identity proper to the plot [*l'intrigue*], which creates the identity of the protagonist in the story. It is primarily in the plot therefore that we must search for the mediation between permanence and change, before being able to transfer it to the character. The advantage of this detour through the plot is that it furnishes the model of discordant concordance upon which it is possible to construct the narrative identity of a character. The narrative identity of this character only will be known correlative to the discordant concordance of the story itself.[40]

A "concordância discordante" a que se refere Ricoeur consiste em conceito importante para a análise dos narradores de Sant'Anna. Esses constroem seus discursos, no presente da narração, posicionando-se de maneira diversa com relação à violência de que foram acusados no passado. Principalmente nos casos de Antenor e Martins, as identidades que querem afirmar no processo de narração são, portanto, diferentes dos sujeitos de outrora, que tiveram sua imagem atrelada ao crime. Dessa maneira, o "eu" do presente narrativo quer distanciar-se do "eu" do passado, de modo que se percebe discordância e desencontro entre ambos. Daí a importância da análise de elementos do enredo para o entendimento das identidades narrativas dos intelectuais sob estado de suspeita.

A acusação de estupro é elemento chave do enredo das três narrativas em questão. Em "O monstro", Antenor encontra-se preso e está condenado "à pena de trinta anos de reclusão, pelo estupro e coautoria no assassinato de Frederica Stucker" (Om, p. 39). Como ele entregou-se à polícia, sua acusação foi, portanto, automotivada. Em *Um crime delicado*, Martins foi intimado por um policial a comparecer à delegacia, pois "estava sendo acusado de estuprar a senhorita Maria Inês de Jesus" (UCD, p. 113). Fernandes foi denunciado à portaria do Hotel Três Avestruzes por quatro hóspedes, que disseram "ter ouvido frases de assédio sexual vindas

[40] RICOEUR, 1991, p. 77-78.

do meu quarto, pronunciadas por uma voz que identificavam como a minha, além de suspiros, gemidos, exclamações e queixumes defensivos partindo de uma mocinha" (OLP, p. 96). Além da acusação, os indícios de possíveis imagens que outras personagens ou instâncias discursivas fizeram sobre esses narradores são relevantes elementos do enredo a serem analisados.

1.1 Manipulação discursiva e monstruosidade

"O escritor tem que se contrapor à mídia, não se deixar seduzir pelo que é fácil"[41]
Sérgio Sant'Anna

No escopo da extensa obra de Sant'Anna, *O monstro*: três histórias de amor é o livro mais conhecido pelos leitores do público geral. O título foi lançado pela primeira vez em 1994, pela editora *Companhia das Letras*, e reeditado em 2006, pela editora *Cotovia*. Até 2012, mais de 15 mil exemplares desse livro tinham sido vendidos no Brasil, ao passo que outras obras do autor tiveram, cada uma delas, cerca de 5 mil unidades distribuídas.[42] A popularidade de *O monstro* pode ser relacionada à sua adoção, na década de 2000, como leitura obrigatória em alguns vestibulares, de Universidades Federais e de faculdades particulares.[43] O livro ainda teve considerável projeção internacional, foi traduzido para o espanhol pelo escritor César Aira e publicado na Argentina em 2011, pela editora *Beatriz Viterbo*.

O monstro é composto por três contos: "Uma carta", "O monstro" e "As cartas não mentem jamais". Essas narrativas têm em comum a abordagem de temas relacionados à sexualidade e à violência, frequentes na obra do autor. Diferentes de trabalhos anteriores de Sant'Anna, nelas "desaparecem, no entanto, os óculos do humor".[44] A seriedade no tratamento da matéria é percebida no conto principal do livro. Em "O monstro", através de uma história sobre estupro e assassinato, Sérgio Sant'Anna apresenta um trabalho primoroso de articulação de elementos estéticos e éticos. O conto já foi adaptado ao teatro e há um projeto de criação cinematográfica em andamento.[45]

---

[41] SANT'ANNA apud SÁ, 2007, p. 16.
[42] Informações consultadas em entrevista concedida por Sérgio Sant'Anna à Revista *Época (19/10/*2012). Disponível em: http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/10/sergio-santanna-o-autor-imprevisivel.html. Acessado em 20 de julho de 2018.
[43] Há comentários sobre a incorporação de *O monstro* como obra obrigatória em vestibulares em entrevista do autor a *O Estado de S. Paulo* (21/10/2017) – disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,sergio-santanna-lanca-quinto-livro-inedito-em-seis-anos-e-nao-da-sinais-de-que-vai-parar-cedo,70002054703 (acessado em 20 de julho de 2018) – e ao *Jornal Rascunho* (#115) – disponível em http://rascunho.com.br/sergio-sant%E2%80%99anna/. Acessado em 20 de julho de 2018.
[44] BUENO, 1994, p. 153.
[45] Destaca-se, aqui, a adaptação de "O monstro" para o teatro interpretada pelo ator Genézio de Barros, com o roteiro e a direção de Hugo Coelho. Com relação ao projeto de filme, informações estão disponíveis em:

Um dos importantes aspectos formais de “O monstro” diz respeito à constituição do foco narrativo. A rigor, por estruturar-se como entrevista, o conto possui três diferentes vozes narrativas: a do editorial da revista; a do entrevistador, Alfredo Novalis; e a do entrevistado, Antenor Lott Marçal. A despeito da oscilação de foco narrativo, o ponto de vista prevalente em “O monstro” é o do professor de filosofia, o criminoso convicto.[46] Não é possível elaborar uma análise crítica do narrador protagonista sem considerar essa oscilação. As reflexões que se seguem dividem-se, portanto, em duas partes. A primeira centra-se na figura de Antenor e procura mostrar de que maneira ele contrapõe-se discursivamente, com suas respostas, à imagem de “monstro”. Na segunda, analisa-se de que modo a oscilação do foco narrativo permite o estabelecimento de uma perspectiva antagônica à autoimagem reivindicada pelo professor de filosofia. Defende-se, ainda, a constituição do hibridismo de gêneros por meio de escolha estética adequada ao tratamento de um dos temas fundamentais no conto: o estupro.

***

Em sua entrevista à *Flagrante*, Antenor cria uma narrativa baseada na deslegitimação contínua de outras perspectivas sobre os acontecimentos passados. A estratégia mais contundente do professor de filosofia para desvalidar discursos alheios consiste na reiteração da superioridade de sua própria capacidade de reflexão. Com a prepotente afirmação “Não tenho a pretensão de ser facilmente entendido” (Om, p. 61), o entrevistado pressupõe que seus ouvintes não estariam capacitados intelectualmente para compreendê-lo. Seu desprezo se dirige, de modo explícito, aos profissionais do direito, aos quais alude de maneira ofensiva: considera o promotor de justiça “um sujeitinho ridículo” (Om, p. 73) e seu advogado de defesa um “cretino” (Om, p. 41). Ao anunciar que os bacharéis, em geral, “vivem de mistificar os fatos e palavras” (Om, p. 41), o criminoso reivindica a seu discurso o valor de irrevogável verdade.

Além de contrapor-se à perspectiva dos operadores do direito, percebe-se nas respostas do professor a necessidade de hostilizar outras versões, consideradas por ele “mentirosas” (Om, p. 70), que circulavam na mídia desde que os crimes aconteceram. Antenor desqualifica tanto

---

https://www.filmeomonstro.com.br. Houve tentativa de contato com o diretor do projeto, para a obtenção de maiores informações, mas não se obteve resposta.

[46] Sobre a prevalência do ponto de vista de um professor criminoso no conto em questão, Sérgio Sant’Anna afirmou: “Há um ou outro assassino em minha obra, mas me incomodou bastante, psicologicamente, escrever *O monstro*, eu me projetando na primeira pessoa em um homem que acaba de cometer um crime dos mais bárbaros: estupro e assassinato. Aliás, fiz dele um professor de filosofia para poder compreendê-lo melhor. E também para mostrar que a filosofia é uma frágil superestrutura que pode ruir a qualquer momento, vide o caso *Althusser*” (SANT’ANNA *apud* SANTOS, 2000, p. 112).

opiniões fantasiosas de desconhecidos da vítima, como a de um "viciado maluco" (que teria confessado a autoria dos crimes para ganhar notoriedade pública momentânea), quanto os depoimentos de familiares e do ex-noivo de Frederica. O entrevistado considera a mídia sensacionalista "bastante suja" (Om, p. 70) e julga especulativa e inautêntica toda abordagem dos meios de comunicação que excluía sua própria ótica a respeito do caso em questão.

Antenor confronta também, e principalmente, a imagem pública e estereotipada que tais discursos fundamentaram a seu respeito: a de "monstro". Além de ser o nome do conto e o do livro de Sant'Anna, "O monstro" é o título da primeira parte da matéria da Revista *Flagrante*. Essa monstruosidade de Antenor propagada pela mídia se ligaria à excepcionalidade e à gratuidade dos crimes que ele cometeu, uma vez que suas imprevisíveis e incompreensíveis atitudes destruidoras, voltadas a um "outro" em condição de extrema vulnerabilidade, ultrapassariam os limites do que se compreenderia como próprio do ser humano e do comportamento ético necessário ao estabelecimento da ordem social.

Jeffrey Jerome Cohen observa que os monstros são importantes objetos de análise, porque corporificam metaforicamente medos, desejos, ansiedades e fantasias próprios à época que os engendram. Uma das principais características do "monstro", elaborada pelo pesquisador principalmente na Tese IV, seria a manifestação do que é entendido como "diferente", em relação à identidade dos sujeitos responsáveis pela formulação do discurso cultural da monstruosidade.[47] Nesse sentido, ao categorizar a alteridade como monstruosa, um indivíduo (ou um grupo de indivíduos) estaria afirmando para si uma existência pautada em parâmetros socioculturais hegemônicos, legitimadores das ideias de "humanidade" e de "normalidade". O problema de delimitação das fronteiras entre identidade e alteridade, desencadeada pela figura do "monstro", é especialmente relevante para a análise do conto de Sant'Anna, uma vez que Antenor utiliza seus recursos discursivos para distanciar sua imagem pública dessa rotulação.

A primeira vez em que o professor criminoso é estimulado pelo entrevistador da *Flagrante* a discorrer sobre a classificação que lhe foi atribuída ocorre da seguinte maneira:

> FLAGRANTE: *Marieta e o senhor foram qualificados de monstros, em vários jornais e revistas, e até pelo promotor. O que acha disso?*
>
> ANTENOR: O promotor defendia uma causa líquida e certa, mas também era um sujeitinho ridículo, jogando para a plateia. Talvez se achará risível o que vou dizer. Marieta não passava de uma criança, sob certos aspectos, infantil até em sua crueldade e egoísmo. Muitas vezes ela dormia com um dedo enfiado na boca e eu podia me enternecer com isso. Havia uma espécie de pureza infantil em sua amoralidade.

[47] Nas palavras do autor: "The monster is difference made flesh, come to dwell among us. In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond—of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within. Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual" (COHEN, 1996, p. 07).

> Marieta não suportava a frustração. O fato é que se você tiver a psicologia de uma criança em um adulto dotado de força e inteligência, eis o monstro. (Om, p. 73)

Antenor apresenta uma abordagem enviesada da personalidade de Marieta de Castro, a coautora dos crimes. Para o professor, características como a infantilidade e a imaturidade constituiriam a "monstruosidade" de sua então namorada. A operadora de *commodities* figura no discurso de Antenor como alguém que teria dificuldade em domesticar paixões e agiria sempre de forma egoísta, guiada pelo impulso de satisfação irrestrita de seus desejos. A "crueldade" e a "amoralidade" destacadas pelo entrevistado se relacionariam ao posicionamento antiético adotado por Marieta em diversas esferas da vida. Segundo Antenor, ela reagiria sempre de forma fria em relação à destruição do outro, ora comentando "sobre uma guerra ou catástrofe em qualquer ponto do planeta como uma questão do que devia ser comprado ou vendido em função disso" (Om, p. 73), ora reificando suas relações pessoais mais íntimas, descartando as pessoas "sem piedade" (Om, p. 55) depois que lhe fizessem as vontades.

Durante a entrevista, Antenor ressalta as particularidades de Marieta: ela "não era uma pessoa comum, para se dizer o mínimo" (Om, p. 68). Assim, ele a constrói como ser único, extraordinário e diferenciado, a quem se poderia chamar de "monstro". Para o professor, Marieta é um "monstro humano"[48], cujo comportamento infantil e perverso condensaria aspectos do cálculo e da frieza peculiares aos infratores da lei, criminosos e assassinos. A monstruosidade da personagem feminina é defendida, por Antenor, também por sua aproximação à bestialidade inumana: "Marieta era uma força da natureza" (Om, p. 46) e "podia transformar-se em uma fera, abocanhando o que lhe despertasse o apetite" (Om, p. 46). A alusão a um animal tomado pela incontrolável raiva assemelha a personagem, imageticamente, à figura do monstro não humano, um ser de corporeidade híbrida.

Marieta é caracterizada, assim, como mulher de natureza indomável e pouco afeita ao autocontrole racional. Um argumento de reforço a essa ideia pode ser aqui observado:

> FLAGRANTE: *Marieta se interessava por filosofia?*
> ANTENOR: Não, absolutamente. Ela jamais conseguiria concentrar-se nisso. Mas era como se quisesse exibir a sua imprevisibilidade, a imprevisibilidade humana, e até a sua irracionalidade selvagem, a alguém que, supostamente, devia considerar a vida como passível de ser pensada, reunida em ideias. (Om, p. 46)

---

[48] O termo "monstro humano" retoma a caracterização de Foucault, em ensaio no qual discute a anomalia no século XIX: "O contexto de referência do monstro humano é a lei, é claro. A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica - jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. O campo de aparecimento do monstro é, portanto, um domínio que podemos dizer 'jurídico-biológico'. Por outro lado, nesse espaço, o monstro aparece como um fenômeno ao mesmo tempo extremo e extremamente raro. Ele é o limite, o ponto de inflexão da lei e é, ao mesmo tempo, a exceção que só se encontra em casos extremos, precisamente. Digamos que o monstro é o que combina o impossível com o proibido" (FOUCAULT, 1975, pp. 69-70).

De acordo com o discurso de Antenor, Marieta é impulsiva: suas atitudes expressam aspectos da "imprevisibilidade humana" e da "irracionalidade selvagem". O trecho citado aponta que tais fatores estão em oposição ao exercício da filosofia. Segundo Antenor, a operadora de *commodities* exercia sua sexualidade de maneira acentuada. Foi com ela que o professor diz ter podido "desintoxicar-me do intelectualismo, da universidade, para mergulhar na experiência dos sentidos todos" (Om, p. 47). Com Marieta, Antenor teria vivido "de forma extremada as fantasias e práticas que o sexo permite." (Om, p. 48). O professor enfatiza as experiências corporais como centrais para a particularização da personagem feminina.

Este quadro permite notar, nas respostas de Antenor, certa oposição entre o conhecimento filosófico e a existência física. O professor identifica-se com o exercício da racionalidade, ao passo que define Marieta pela intensidade de suas práticas corporais. Pode-se identificar nesse raciocínio o dualismo, existente no pensamento filosófico dominante, entre "mente" e "corpo". Sabe-se que deriva dessa cisão uma hierarquização de gêneros: o homem e o masculino são associados ao primeiro termo, ao passo que a mulher e o feminino são associados ao segundo. De acordo com Rita Terezinha Schmidt, "Se o ser mulher é definido irredutivelmente pela imanência de sua natureza, o sacrifício que a norma social lhe impõe é a abdicação do estatuto de humano".[49] Isso quer dizer que, ao limitar Marieta a uma corporeidade que está fora da razão, da cultura, e é "selvagem", Antenor a coloca numa posição de inferioridade e já estabelece precedentes para o questionamento da humanidade de sua namorada. Os impulsos e a proximidade da natureza são características conferidas ao feminino em uma tradição de pensamento misógina. Em "O monstro", a associação desses qualificadores à Marieta colabora também para a construção de sua imagem como a de alteridade monstruosa.

Antenor nega, então, a qualificação de "monstro" para si, atribuindo-a única e exclusivamente à Marieta, fato que contribui não só para a incriminação da ex-companheira como também para a fundamentação da ideia de que ele teria sido um coadjuvante em toda história. É por isso que, logo no começo da entrevista, o professor declara que "sem meu relacionamento com Marieta nada de semelhante ao que aconteceu comigo jamais teria acontecido" (Om, p. 41). De acordo com a versão de Antenor, todas as etapas do processo que levou à aniquilação total da jovem deficiente visual – o encontro na Lagoa Rodrigo de Freitas; a indução da jovem à ingestão de drogas; o estupro, o assassinato e o ocultamento de cadáver – foram sugestionadas e incentivadas pela ex-namorada. É importante evidenciar a forma com que o entrevistado destaca o protagonismo de Marieta na consumação da violência sexual.

---

[49] SCHMIDT, 2012, p. 07.

Quando se refere ao momento em que a jovem de vinte anos estava desmaiada no sofá e Marieta parecia ter ciúmes do namorado, Antenor sustenta que: “Deve ter sido nesse momento que se formou em sua mente a ideia de submeter Frederica a seus caprichos a qualquer custo” (Om, p. 58). A partir desse instante, outras ações encorajadoras do abuso sexual da vítima teriam sido tomadas por Marieta. De acordo com o professor, “Marieta ajoelhou-se junto ao sofá e, a pretexto de sentir o coração de Frederica, pôs-se a fazer carícias mais ostensivas nela, sob a manta” (Om, p. 58). Ele garante que sua ex-companheira o teria induzido a perpetrar o estupro. Ela teria perguntado: “O que você está esperando?” (Om, p. 61) e, depois da suposta hesitação de Antenor, ordenado: “Vem cá e come ela de uma vez” (Om, p. 61). Nota-se que esse vocabulário e esse registro são expressamente diferentes dos utilizados pelo entrevistado. Ele não se refere ao estupro de maneira vulgarizada, utilizando léxico diferenciado, e não exprime, em suas respostas, um comportamento impositivo com relação à namorada.

A oposição entre a fala cautelosa e organizada de Antenor e o ímpeto expressivo de Marieta pode ser percebida em outros momentos da entrevista. O professor alude a duas ocasiões em que sua namorada teria usado expressões de baixo calão. A primeira ocorre quando Marieta parecia estar com raiva e ciúme pela atração que Antenor demonstrava sentir por Frederica: “Disse que eu estava me aproveitando da moça. Na verdade, usou palavras bem mais fortes do que essas” (Om, p. 58). A segunda vez refere-se às reações da namorada logo depois que o casal abandonou o corpo da vítima em um terreno baldio: “Diante de tudo isso, Marieta apenas soltou dois ou três palavrões. De alívio, de surpresa, de admiração, sei lá mais do quê” (Om, p. 67). A maneira enérgica com que essa personagem feminina se expressava pode ser relacionada à sua personalidade impulsiva, tal como construída pelos argumentos de Antenor.

Depois que o casal se livrou do cadáver da vítima, para Antenor, Marieta parecia determinada a retornar à vida normal e a esquecer imediatamente o caso Frederica. Durante o jantar daquela noite, o professor afirma que sua companheira queria “dar às coisas um clima de completa normalidade” (Om, p. 67) e começou a lhe indagar sobre banalidades. Quando o professor se mostrou perplexo com o que acabara de acontecer e questionou sobre o futuro do casal, Marieta teria olhado para os lados e colocado o indicador sobre os lábios: “Como se fosse de mau gosto falar dessas coisas. Segurou-me a mão e disse que ‘ela’, referindo-se a Frederica, ‘não existia mais’. ‘Nunca existiu, entendeu?’, ela disse” (Om, p. 68). Além dessa, Antenor menciona outra fala de Marieta, entre aspas, já na segunda parte do conto: “Chegou a comentar comigo – duas ou três vezes, pois não gostava de tocar no assunto –, com ar de determinação, algo mais ou menos assim: ‘Conseguimos escapar dessa, hem?’ E observava minhas reações” (Om, p. 73). As ponderações que Antenor atribui à Marieta servem, nesse caso, para estabelecer

as diferenças entre as reações dos dois perpetradores depois dos crimes cometidos. Enquanto ela supostamente se mantinha calma, fria e livre de remorsos em relação ao mal causado a Frederica, o professor inquietava-se. Antenor quer indicar aos leitores da *Flagrante* que, diferente da cruel companheira, ele teria ficado arrasado e angustiado com os ocorridos.

O professor apresenta outras afirmações que o distanciam da figura de Marieta. Enquanto ela seria extrovertida e hiperativa, ele explicita ser introspectivo, acanhado e, "se comparado com ela", "um homem tímido, inexperiente, ao qual ela sentia prazer de ensinar, chocar" (Om, p. 46). Ele alega, ainda, que a despeito da falta de afeto da então companheira, amava-a "Apaixonadamente. Obsessivamente" (Om, p. 47), o que o fazia sentir-se "uma espécie de escravo" (Om, p. 47) seu. O criminoso articula de modo sutil e paulatino a ideia de que haveria, então, certo desequilíbrio de poder na relação do casal. Marieta teria sobre Antenor uma "ascendência" (Om, p. 49), como se ela o manipulasse de forma constante e ele sempre lhe obedecesse cegamente. A elaboração dessa imagem específica de Marieta, como mulher dotada de incrível "poder de sedução" (Om, p. 23), contribui para a construção discursiva de certa passividade de Antenor e da liderança de Marieta no extermínio de Frederica.

Em oposição à monstruosidade do "outro", o professor delimita para si uma identidade fundamentada na humanidade plena. Em sua reflexão sobre esse conto de Sant'Anna, Karl Erik Schollhammer aponta que "O monstro representa a inumanidade no homem (...). Isto é, o domínio escuro no convívio e na cultura em que a comunicação é substituída pela violência, pelo erotismo e beira a morte".[50] A constante negação de qualquer traço dessa "inumanidade" em sua personalidade e em seus atos é outra estratégia discursiva utilizada por Antenor para refutar o atributo de "monstro". Ele confessa que a violência praticada contra Frederica foi monstruosa: "FLAGRANTE: *E o senhor vê aquela mesma qualificação atribuída ao senhor?* / ANTENOR: A de monstro? Certo, há o crime monstruoso que cometi." (Om, p. 74). Porém, Antenor destaca que "o que se sucedeu por nossas mãos pertence inteiramente ao **humano**" (Om, p. 79, grifo meu), propondo que qualquer pessoa comum poderia realizar estupros e assassinatos. Declara, ainda, "Que, apesar de toda a agressividade contida em meu ato, houve nele uma mistura de crueldade e amor, o que talvez a sexualidade sempre implique" (Om, p. 63). Ao afirmar que a sexualidade humana "sempre" apresenta traços de violência sádica, Antenor naturaliza o estupro de Frederica, inserindo-o num contexto mais amplo de manifestações aceitáveis da sexualidade e mascarando a brutalidade e a violência de seu ato.[51]

---

[50] SCHOLLHAMER, 1995, p.286.

[51] Essa ideia está presente no relatório final de Iniciação Científica da pesquisadora Grabriela Ruggiero Nor. O ensaio, intitulado "Violência e Ética em 'O monstro', de Sérgio Sant'Anna", foi enviado à FAPESP em 2008 e apresentado no *Seminário Escritas da Violência* no mesmo ano, na Unicamp.

O termo “humano” e suas variações são utilizados repetidas vezes pelo entrevistado em referência aos crimes perpetrados, desde a primeira sentença pronunciada na entrevista – “É necessária muita cautela para se chegar a alguma verdade quando se trata de **atos humanos**” (Om, p. 41, grifo meu) – até sua última resposta: “Mas na admissibilidade irrestrita do perdão para os que o desejarem, está implícita a certeza de que os **seres humanos** tanto podem cometer quanto padecer os atos mais terríveis” (Om, p. 79, grifo meu). Afirma ainda: “Estou certo de que o que se passa em minha mente, em toda **mente humana,** é natural a ela e passível de ser entendido por todas as mentes” (Om, p. 78, grifo meu). Apesar de nunca negar a autoria dos crimes, Antenor articula em seu discurso uma autoimagem de homem distinto, inteligente e tímido que, por circunstâncias eventuais e por influência da ex-namorada, envolveu-se em crimes hediondos. No processo de constituição de sua identidade narrativa, Antenor nega a posição de alteridade criminosa, e apela a concepções universalistas sobre os seres humanos, o que contribui para a amenizar as crueldades cometidas contra Frederica.

Outro efeito da reiteração da palavra “humano” e seus derivados no discurso de Antenor consiste no estímulo à criação de empatia por parte dos supostos leitores da Revista *Flagrante*. Esses leitores poderiam, a partir da aproximação a seu ponto de vista, questionar outros ângulos de compreensão preponderantes na mídia a respeito dos crimes e da imagem de “monstro”. Tanto a necessidade de apresentar a sua versão da história como definitiva, como aquela que “esgota o assunto” (Om, p. 75), quanto sua exacerbada vaidade refletem-se na obsessão de Antenor com a clareza das afirmações feitas e das ideias comunicadas.

A extrema atenção que Antenor dispensa à formulação de sua autoimagem é mais um elemento que permite ao leitor duvidar das motivações do professor para conceder a entrevista à *Flagrante*. Ao longo da conversa com Alfredo, o criminoso apresenta três justificativas para sua exposição. Em duas ocasiões, Antenor afirma que decidiu falar com o veículo de comunicação porque via ali a possibilidade de expressar publicamente seus sentimentos. Isso ocorre em “vou permitir-me agora expor sentimentos meus muito profundos, de um modo que nunca seria possibilitado numa investigação policial ou julgamento. Essa é outra razão por que me dispus a conceder entrevista tão meticulosa” (Om, p. 62) e em: “Esta é uma outra e grande razão por que concordei em falar. Para apregoar todo o meu amor por Frederica Stucker” (Om, p.78). A declaração de afeto pela vítima é outro aspecto importante, na retórica do criminoso, para a possível criação de empatia por parte dos leitores.

O entrevistado diz, também, ambicionar a busca da verdade, atividade relacionada ao exercício da filosofia: “Mas eu, mais do que todos, estou interessado, a respeito desse caso todo, em chegar a uma verdade pelo menos relativa. Essa é uma das razões por que concordei ser

entrevistado." (Om, p. 41). A proclamação é, certamente, uma falácia. A pesquisadora Ermelinda Ferreira aponta que, para Antenor, "O que parece estar em jogo não é tanto a tentativa de resgate do real, de procura da verdade em si, mas a questão dos direitos autorais sobre a imagem pública".[52] De fato, os motivos para conceder a entrevista relacionam-se mais à intenção de controle da matéria narrada, à prevalência de sua perspectiva sobre tão popular assunto e à afirmação de uma identidade oposta à de "monstro", do que à necessidade de "chegar a uma verdade", de refletir sobre o passado ou de desculpar-se. O que incomoda Antenor é o antagonismo externo, estabelecido por outros discursos correntes a seu respeito.

O fato de Antenor não se demonstrar profundamente arrependido ou portar-se de modo indulgente perante os familiares de Frederica causa choque e perplexidade. O discurso público do professor não foi provocado por conflitos internos, de caráter moral ou ético. Interessava-lhe, no processo de constituição de sua identidade narrativa, manipular sua autoimagem e atribuir aos acontecimentos sentidos que satisfizessem seus interesses próprios. Portanto, a escolha de uma revista de grande circulação para publicação de suas ideias também é calculada.

***

O veículo de comunicação que Antenor escolheu para apresentar sua detalhada versão sobre os crimes hediondos cometidos contra Frederica foi a *Revista Flagrante*. A palavra "flagrante" é usada no jargão policial para o registro de um crime no momento de sua realização e aponta para uma situação evidente e manifesta. Nesse caso, a revista sugere que seus leitores teriam acesso privilegiado a conteúdos polêmicos. Antes de "O monstro", Sérgio Sant'Anna já havia utilizado o mesmo termo para nomear, em sua ficção, uma publicação popular de grande circulação. Em *Amazona* (1986), *Flagrante* é uma revista de assuntos cotidianos que, para superar sua concorrente em número de vendas, publica fotos sensuais de Dionísia, a personagem principal no livro. Não há maiores informações sobre o veículo de comunicação. No entanto, é interessante que o conteúdo imagético propagado seja de apelo popular, assim como o é a narrativa dos crimes elaborada na *Flagrante* de "O monstro".

No campo social, *Flagrante!* era o nome de uma revista de fotonovelas, sobre controversos fatos verídicos, que circulava no Rio de Janeiro nos anos 1960. A edição número 1 dessa publicação apresenta o episódio do homicídio infantil que ficou conhecido como o caso "A Fera da Penha" (figura 2). Trata-se da história de Neyde Maria Maia Lopes, que sequestrou e assassinou uma criança de quatro anos para vingar-se do pai da menina, na cidade carioca. O

[52] FERREIRA, 2000, p.277.

caso tornou-se notório e inspirou produções artísticas, como o filme *O lobo atrás da porta* (2013), de Fernando Coimbra. Pode-se fazer algumas aproximações entre esse número de *Flagrante!* e a narrativa de Sérgio Sant'Anna. A história da "Fera da Penha" foi explorada exaustivamente pela mídia, assim como aconteceu, na ficção, com o caso Frederica. Antenor também chama Marieta de "fera" (Om, p. 46), denominação pela qual Neyde ficou conhecida. Trata-se de duas figuras femininas criminosas que são nomeadas a partir da chave da não humanidade. Por fim, é possível pensar numa aproximação entre os dois textos a partir dos títulos das respectivas matérias. "O monstro" e "A fera da Penha" caracterizam os criminosos de maneira apelativa e estereotipada. O "monstro" e a "fera" consistem em entidades que representariam uma condição de máxima alteridade. A curiosidade de aproximação a esse ser extraordinário é o que moveria a popularidade de publicações como essas.

Figura 2: Capa da revista *Fragrante!* (1960)

A *Flagrante* de "O monstro" dialoga com esse tipo de vertente midiática. De fato, em alguns momentos da obra de Sérgio Sant'Anna, é possível perceber a relação direta que o autor estabelece com a linguagem jornalística. Há situações em que as narrativas se relacionam explicitamente a notícias de jornal. Trata-se do caso, por exemplo, de "O embrulho de carne" (*O voo da madrugada*, 2003). Esse conto aborda, dentre outros, o tema do estupro. Em nota rodapé, lê-se: "*Nota: este conto foi imaginado a partir de matérias sobre o mesmo crime publicadas em O Dia e no Jornal do Brasil de 23.03.1987, um tempo em que ainda havia açougues em que se embrulhava carne com jornais. Anotações foram feitas à época, guardei os recortes dos jornais, mas o texto só veio a ser escrito em 1999*".[53] O autor afirmou que o

[53] SANT'ANNA, 2007, p.556.

próprio conto "O monstro" foi inspirado em um caso real, ocorrido em 1992: o assassinato, amplamente coberto pela mídia dominante, da atriz Daniella Perez. De acordo com uma declaração do escritor[54], o material que instigou sua criação foi justamente uma entrevista a que ele assistiu com um dos assassinos da atriz.

A mídia não influencia apenas o conteúdo, mas também a forma de "O monstro". Ao estruturar o conto como entrevista, a narrativa de Sant'Anna propõe uma combinação entre ficção e jornalismo. Essa entrevista é construída em detalhes, com apresentação do editorial, dos nomes completos dos envolvidos no crime, das datas dos acontecimentos e de espaços específicos do Rio de Janeiro. Esse detalhamento auxilia a fundamentação do efeito de real, o que sugere que os leitores do conto poderiam encontrar, no campo social, uma reportagem semelhante em algum veículo de comunicação. Como se sabe, a principal função de linguagem empregada pelo jornalismo é a referencial.[55] O hibridismo de gêneros da narrativa de Sant'Anna provoca reflexões sobre os conteúdos midiáticos e sobre a eficácia desse tipo de linguagem. Ademais, ele problematiza a espetacularização da violência[56] e o papel dos meios de comunicação na conformação de determinadas (in)verdades.

A revista *Flagrante* de "O monstro" rejeita a rotulação de mídia sensacionalista, declarando, em seu editorial, a intenção de não querer, com a entrevista a Antenor, "reviver os detalhes de um caso que foi exaustivamente tratado pela imprensa, sem que lhe faltasse alta dose de sensacionalismo" (Om, p. 40). No entanto, ela apresenta características de um veículo de caráter mercadológico. Não é gratuito, por exemplo, o uso de expressões de apelo popular como "história macabra" (Om, p. 39), "cilada fatal" (Om, p. 39) ou "cenografia e coreografia macabras" (Om, p. 69) em referência aos crimes cometidos contra Frederica. Alguns comentários do entrevistador Alfredo Novalis são irrelevantes e incompatíveis com uma investigação jornalística séria. Perguntas a respeito da música que o casal ouviu após a morte de Frederica, ou da relação homoafetiva de Marieta com uma cantora famosa são superficiais: elas atendem a uma demanda comercial do grande público por curiosidades sobre celebridades.

---

[54] Declaração feita a Fernanda Bugallo e disponível em: https://www.filmeomonstro.com.br/blank.

[55] JACKOBSON, 1976.

[56] A espetacularização e o gozo da violência também são questões problematizadas nas outras narrativas que compõem o *corpus* deste trabalho. Em *Um crime delicado*, a curiosidade da população por casos de violência é subentendida pela notoriedade midiática que a acusação do estupro de Inês e os personagens nela envolvidos adquirem. Martins afirma ter melhorado sua reputação como crítico depois da exploração da mídia sobre o suposto crime. Vitório Brancatti também ganha "renome e reconhecimento artísticos" (UCD, p. 130) e sua instalação chega a ser exposta na Documenta de Kassel, expressiva mostra de arte contemporânea na Alemanha. É notório, ainda, que à entrada dessa instalação foram anexadas cópias "do material de imprensa sobre o caso Inês" (UCD, p. 131), o que reafirma o papel que a mídia teve na expansão das possibilidades e significados da obra de Brancatti. Já em *O livro de Praga*, no capítulo "A Suicida", é explicitada a "curiosidade mórbida" geral dos muitos turistas e da população de Praga não só pela observação, mas também pelo registro que fazem, "com suas máquinas fotográficas e celulares" (OLP, p. 58) do cadáver da jovem Giorgya, no rio Moldávia.

A aproximação das observações de *Flagrante* ao senso comum também se nota no modo com que ela trata o tema da "violência sexual". O entrevistador articula, por exemplo, a ideia de que Frederica poderia ter consentido com o ato sexual, "*pois não havia marcas contundentes em seu corpo que evidenciassem a violência*" (Om, p. 62, itálico no original). No entanto, é sabido, pela versão do próprio entrevistado, que a jovem se encontrava desmaiada, porque tinha sido drogada no momento em que foi estuprada, e não pôde resistir à imposição da violência.

A maneira com que o crime de estupro em pauta se deu é, ainda, extremamente vendável. Frederica apresenta características físicas e sociais específicas: ela era uma moça jovem, de classe média e aparência inocente, que foi abordada por uma pessoa desconhecida na rua. Os traços da jovem deficiente visual indefesa são compatíveis com o estereótipo da vítima de estupro que povoa o imaginário sociocultural. Pesquisas históricas sobre estupro – como as de Bourke (2007) e de Vigarello (2001) – defendem que existe um tipo de vítima da qual a população e as autoridades dificilmente duvidariam. Ela seria portadora de uma pureza virginal e, atacada por um estranho na rua, sob ameaça de morte, resistiria como pudesse. Em "O monstro", a vulnerabilidade e a "inocência" de Frederica a aproximam dessa imagem.

Percebe-se, portanto, na *Revista Flagrante*, aspectos da mídia acrítica, voltada à sociedade de consumo. Raquel Ilescas Bueno aponta que, nesse conto de Sant'Anna, "O formato da entrevista funciona bem, abrindo espaço para a reflexividade: contar os fatos é uma forma de transformá-los e transformar-se a si próprio".[57] Mais do que isso, a forma de "O monstro" permite o estabelecimento, pela voz do entrevistador de Antenor, de um antagonismo interno à perspectiva dominante no conto. Esse importante conflito de vozes esteve ausente na recente adaptação da narrativa para o teatro, sob direção de Hugo Coelho e atuação de Genézio de Barros.[58] O monólogo do professor de filosofia acabou tornando seu discurso mais convincente e facilitando a empatia do público. Na peça, Antenor parecia motivado por uma busca intelectual sincera de compreensão dos acontecimentos e de si mesmo.

De modo contrário, no conto de Sant'Anna, a visão antagônica do entrevistador Alfredo Novalis permite a variação da "distância estética", que Adorno identificou como característica do romance do pós-guerra: "No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como a posição da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado, pelo comentário ao palco, aos bastidores e à casa de máquinas".[59] Essa reflexão atenta para a mudança da relação estabelecida entre o gênero literário e seus leitores. No contexto da

[57] BUENO, 1994, p.154.
[58] O espetáculo foi exibido entres os dias 5 de junho e 1 de agosto de 2018 no Teatro Vivo, em São Paulo.
[59] ADORNO, 2003, p. 61.

literatura brasileira contemporânea, tal procedimento narrativo acentua-se e não se restringe aos romances. No conto "O monstro", é o hibridismo de gêneros que possibilita aos leitores o contato com uma perspectiva um pouco diferente. Por vezes, comentários do entrevistador relativizam a verdade do professor e perturbam seu discurso dominante.

As intervenções de Alfredo problematizam a autoimagem pública manipulada pelo criminoso em suas respostas. Mesmo que a partir do senso comum, que tende à fácil patologização de criminosos, o repórter questiona, por exemplo, a sanidade mental do entrevistado: "*O senhor já pensou que pode estar louco?"* (Om, p. 78, itálico no original). Essa pergunta ocorre momentos depois de o repórter ter indagado ao professor: "*Já pensou em submeter-se a algum tipo de tratamento psicológico, como, por exemplo, a psicanálise*?" (Om, p. 75, itálico no original). Nesse sentido, o equilíbrio emocional que o professor apresenta ter durante suas respostas é colocado em xeque.

Em outros momentos, o jornalista chama a atenção para o rigoroso processo, operado por Antenor, de atribuição de culpa à Marieta. Isso ocorre desde o começo da entrevista, já que a segunda pergunta de Alfredo é "*O senhor sugere que foi Marieta quem induziu os crimes?*" (Om, p. 41). A permanência desse questionamento é notada no seguinte comentário:

> FLAGRANTE: *Está certo. Mas o senhor diz que, nesse caso, haveria uma possibilidade de vocês conquistarem Frederica. Usa o plural. No entanto, deixou claro toda a sua comoção diante da beleza inocente da moça. O seu amor por ela, pode-se dizer. Em nenhum momento pensou em disputá-la com Marieta, protegê-la dela, quem sabe conquistá-la só para si?* (Om, p. 54, itálico no original)

No trecho, Alfredo infere que Antenor poderia, ao longo dos acontecimentos, ter se desvinculado do suposto desejo destrutivo da ex-namorada, opondo-se às deliberações da mesma, e tomado, enfim, alguma atitude de proteção de Frederica, que impedisse que o casal perpetrasse os atos de violência extrema. Novalis também destaca o fato de que o criminoso "Usa o plural" quando comenta sobre a conquista de Frederica. Antenor assim o faz para indicar que as ações aniquiladoras contra a jovem deficiente visual foram executadas por ele sempre em coautoria com Marieta, e nunca isoladamente. Como se sabe, a declaração de que ele obedecia cegamente ao que a namorada lhe ordenava consiste em parte importante de sua argumentação. Assim, a pergunta final do entrevistador sugere que Antenor não seria um autômato, desprovido de agência e conduzido aos crimes apenas por seu fascínio e submissão à namorada controladora.

O representante da *Flagrante* contesta também a legitimidade da perspectiva do entrevistado na abordagem dos acontecimentos criminais e na construção da imagem de sua ex-namorada. Quase ao final da entrevista, ele indaga: "FLAGRANTE: *Não foi possível ouvir*

Marieta a respeito de todas essas coisas. Como se poderá ter certeza de que a sua versão dos fatos, sua visão da própria Marieta, são as mais corretas?" (Om, p. 77). Esse tipo de pergunta provoca uma tensão no diálogo encenado entre os dois. Mesmo que o entrevistador não prossiga com argumentos que sustentem sua suposição, a dúvida levantada pode influenciar os próprios leitores da revista: todas as afirmações de Antenor são passíveis de serem questionadas.

Além desse, outros comentários mostram que o jornalista não só avalia a veracidade do que é contado pelo professor, como também aponta, em sua "investigação" (Om, p. 40), contradições e incoerências nas respostas do criminoso. Isso pode ser percebido em passagens como: "FLAGRANTE: ***Isso não contradiz o que disse antes*** *e se colocaria como uma espécie de desculpa para seus atos?*" (Om, p. 54, grifos meus) e "FLAGRANTE: ***Isso não ia contra*** *o seu desejo pela verdade?*" (Om, p. 71, grifos meus). Essas observações evidenciam que, por mais que o professor de filosofia queira construir uma narrativa de lógica causal perfeita, seu discurso apresenta falhas. Ao aludir à ideia de "desculpa" para os atos criminosos, o entrevistador chama a atenção para o processo de autodefesa que está implícito na retórica do professor. Em outros momentos, como ao perguntar: "FLAGRANTE: *Existindo esse amor, não* ***é absurdo*** *que o senhor tenha matado ou consentido com a morte da jovem?*" (Om, p. 63, grifos meus), o jornalista sugere perplexidade diante do que ouve e descrença quanto ao afeto de Antenor. Mais adiante, o entrevistador refere-se, ainda, ao sentimento do professor por Frederica como um "*tipo de amor mortal*" (Om, p. 78, itálico no original).

Divergências ao ponto de vista de Antenor são expostas também em relação à "violência sexual", o que se nota pelo diferente vocabulário que as vozes narrativas empregam. Na introdução da primeira parte da entrevista, o editorial da *Flagrante* utiliza o substantivo "estupro" (Om, p. 39). Alfredo, por sua vez, usa o verbo "violentar" (Om, p. 62), ao passo que o professor prefere o termo "possuí[r]" (Om, p. 62), e descreve a cena como uma relação amorosa, e não de agressão. Por fim, apesar de o entrevistado insistir no descontrole e na impulsividade de suas atitudes e tratar o estupro e o assassinato como uma tragédia inevitável, o entrevistador sugere, quando alude à dissolução de *valium* na bebida da moça, a "*premeditação*" (Om, p. 55, itálico no original) do casal, enfatizando que o emprego do cálculo foi necessário à execução dos crimes.

O antagonismo entre Alfredo e Antenor pode ser percebido quando o assunto em questão é o uso de drogas na noite dos crimes. Há oposição de opiniões na seguinte passagem, que se dá depois de Antenor ter declarado que Marieta guardava éter em sua casa:

> FLAGRANTE: *Por causa da cocaína?*
> ANTENOR: Isso não vem ao caso.

> FLAGRANTE: *Naquela noite veio ao caso. Como chegaram a usá-la?* (Om, p. 55- 56)

A passagem é exemplar da contraposição de ideias entre os dois porque há repetição de uma mesma expressão, vir "ao caso", mas uma delas precedida pelo advérbio de negação "não". Alfredo insiste em saber se eles usavam drogas com muita frequência, ou se tinham consumido cocaína naquela noite. Para Antenor, "realçar a questão das drogas num crime como esse, como fez a imprensa, é reduzi-la a causas e efeitos elementares, ao gosto de um moralismo simplista." (Om, p. 42). Nesse sentido, o professor desdenha da posição de seu interlocutor e da mídia em geral, reafirmando a superioridade de sua reflexão.

Duas outras questões colocadas a Antenor por Alfredo chamam a atenção: *O senhor não acha que o que se permite na fantasia nem sempre se pode colocar em prática na vida real?* (Om, p. 75, itálico no original) e "*O senhor considera aceitável que, para que uns vivam intensamente, inocentes sejam sacrificados?"* (Om, p. 77, itálico no original). Os comentários propõem, ainda que de maneira muito sutil, a oposição radical que encerra o crime de estupro: de um lado, a satisfação dos desejos e do prazer sexual do casal; de outro, a dor, o sofrimento e a consequente morte de Frederica.

A escolha de Sant'Anna em constituir a narrativa de "O monstro" como uma entrevista consiste em uma adequação estética ao tratamento da violência sexual. No contexto social e cultural, o crime de estupro é um assunto polêmico e os debates a seu respeito são marcados por conflitos. Há ainda disputas constantes pelos significados da violência sexual. Trata-se de problemas recorrentes e sem solução. Discursos de diversas áreas do conhecimento apresentam abordagens e pontos de vista muitas vezes divergentes. Quando um crime acontece e há queixa em delegacias, pelo menos duas narrativas diametralmente opostas sobre os mesmos acontecimentos são construídas e defendidas publicamente. Por apresentar alternância de vozes e perspectivas, "O monstro" constitui, em sua forma, problemas e contradições socio-históricos não resolvidos, no que diz respeito, em especial, ao estupro.

A despeito das posições opostas, notadas muitas vezes, entre Antenor e Alfredo, não se pode esquecer que a perspectiva predominante no conto é a do professor. Existe uma hierarquia entre essas vozes e perspectivas, o que é observado não apenas na discrepância entre a quantidade das falas dos dois, como também no tratamento que um dispensa ao outro. Alfredo dirige-se ao entrevistado sempre respeitosamente, pelo uso reiterado do pronome "senhor". O professor comporta-se, ao contrário, com desdém, cinismo e desprezo por seu interlocutor, ora

esquivando-se de responder perguntas de interesse do outro, ora atacando a imprensa, o que significa questionar o campo discursivo ao qual a *Flagrante* e o jornalista pertencem.

Além disso, é importante que se desconfie também do entrevistador, pois seu trabalho é vinculado a uma mídia de mercado. A Revista legitima o ponto de vista de Antenor, uma vez que lhe concede amplo espaço para divulgação de suas ideias e lhe permite revisar todo o texto antes de sua publicação, garantindo-lhe maior controle do conteúdo narrado. Ao final do primeiro cabeçalho da entrevista, lê-se:

> O pouco de edição que foi feito na matéria obedeceu a critérios de melhor ordenamento da mesma e obteve a concordância do entrevistado, que introduziu algumas alterações no texto final, revelando sobretudo preocupações de ordem sintática e de clareza, para depois colocar sua assinatura em todas as folhas originais. (Om, p. 40)

O antagonismo estabelecido pelo entrevistador e a simultânea predominância da perspectiva do professor em "O monstro" permitem a afirmação de que a oscilação do foco narrativo apresenta características ambivalentes. Isso ocorre porque, ao mesmo tempo em que propicia inserções pontuais de uma perspectiva contrária à de Antenor, a alternância de vozes na entrevista contribui também para a construção de um diálogo em falso. A entrevista não é um meio de efetiva interação e debate de ideias, visto que o discurso de Antenor é muito autocentrado. Mais do que se comunicar com Alfredo, interessa ao professor, que está ciente do "poder da palavra impressa" (Om, p. 71), a afirmação de sua autoridade através da fundamentação de um discurso com vasta repercussão midiática.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo afirma, a respeito de "O monstro" e *Um crime delicado*, que "todas [ess]as narrativas seriam, ao cabo e ao fim, exercícios narcísicos".[60] Ideia semelhante é expressa por Maria Tereza Carneiro Lemos, para quem, em "O monstro", "A atitude solidária do testemunho que precisa do outro, que se direciona ao outro, perde-se na retórica do narrador que não compartilha, que está centrado em si mesmo e preso na teia de seu discurso".[61] De fato, Antenor menospreza seu interlocutor direto e o falso diálogo com o representante da *Flagrante* serve ao criminoso apenas pela publicidade de sua versão dos fatos.

---

[60] FIGUEIREDO, 2012, p.11.
[61] LEMOS, 2006, p.26.

1.2 Crítica e razão em *Um Crime Delicado*

Dentre as obras abordadas nesta pesquisa, *Um crime delicado* consiste na narrativa mais aclamada pela crítica especializada. Em 1998, o livro ganhou o prêmio Jabuti e, em 2005, foi adaptado ao cinema[62] em um filme intitulado *Crime delicado*, com roteiro de Marçal Aquino e direção de Beto Brant. A narrativa foi traduzida para o alemão, para o espanhol e para o francês.[63] Trata-se de uma obra que conjuga temas importantes – como o estupro, o estado da arte e da crítica de arte contemporâneas, o papel social e o posicionamento ético do intelectual, a condição do sujeito e sua relação com a alteridade – a uma forma narrativa exigente, capaz de despertar o interesse e o simultâneo incômodo do leitor. Sérgio Sant'Anna afirmou ter se inspirado pela estética de Marcel Duchamp e sugeriu que seu livro fosse uma obra aberta.[64]

A narrativa de Antônio Martins, sobre o *caso Inês*, é perpassada por constantes dúvidas, comentários, opiniões, *flashbacks* e digressões. O crítico teatral justifica a imprecisão com que relata certas passagens do livro por um problema de acentuada precariedade da memória. Ele sofre de um alcoolismo moderado e diz que a bebida em excesso lhe causava amnésias parciais. Martins também se mostra bem articulado, tece comentários metalinguísticos sobre sua escrita, explicita ter uma personalidade persecutória, e nunca assume o crime de estupro contra Inês. Dada a complexa constituição desse narrador, Regina Dalcastagnè aponta que fica a critério do leitor decidir se está diante de "um esperto manipulador de opiniões, um louco com manias conspiratórias ou um ingênuo, que pensa poder restabelecer sua dignidade a partir de um discurso confessional, declaradamente escorregadio e multifacetado"[65]. Sem ignorar a

---

[62] Outras obras de Sérgio Sant'Anna também suscitaram criações cinematográficas. Dentre elas, encontram-se: *Bossa Nova* (2000), de Bruno Barreto, adaptado do conto "A senhorita Simpson" (de *A senhorita Simpson*, 1989); *La muerte es pequeña*, de Felipe Barbosa, criado a partir do conto "Estranhos" (*Contos e novelas reunidas de Sérgio Sant'Anna*, 1997); *Um romance de geração* (2008), de David França Mendes, criado a partir do livro homônimo de Sant'Anna (1981) e *O gorila* (2015), de José Eduardo Belmonte, adaptado da novela homônima (*O voo da madrugada*, 2003).

[63] A primeira tradução do livro de Sant'Anna para o alemão foi publicada pela editora *Fischer*, de Frankfurt, em 1999, com o título *Die Wahrheit über den Fall Antonio Martens*. Uma segunda edição, cuja tradução foi feita por Enno Petermann, saiu em 2013, pela *Edition diá*, com o nome de *Die Wahrheit über den Fall Antônio Martins: Roman*. *Um crime delicado* foi traduzido para o espanhol (*Un crinen delicado*) por César Aira e publicado na Argentina em 2007, pela editora *Beatriz Viterbo*. Para o francês (*Un crime délicat*), o livro foi traduzido por Izabella Borges-Barrot e publicado pela editora *Envolume*, em 2015.

[64] Em entrevista a Luis Alberto Brandão Santos, Sérgio Sant'Anna, depois de já ter comentado sobre o artista francês, afirma: "E, voltando a Duchamp, é bom lembrar que ele não terminou 'O Grande Vidro'. Considerou-o definitivamente inacabado numa época qualquer. E esse 'inacabado' garantiu-lhe um prosseguimento indefinido, uma abertura total. Gostaria que *Um crime delicado* também não se esgotasse na cabeça do leitor ou dos críticos" (SANT'ANNA *apud* SANTOS, 2000, p. 111).

[65] DALCASTAGNÈ, 2001, p.121.

polissemia da figura de Antônio Martins, a leitura aqui proposta procura "manter a distância"[66] crítica em relação a esse narrador.

Para melhor entendimento da identidade narrativa de Martins, as análises a seguir estão organizadas em três etapas. Na primeira, explora-se a autoimagem que Martins faz de si, como um crítico sério e competente, e comenta-se a complexa relação que ele estabelece com a linguagem. Na segunda, são discutidas as possíveis percepções de outras personagens a seu respeito, notadas pelos próprios comentários desse narrador. Por fim, faz-se uma reflexão sobre suas estratégias para envolver e tentar convencer os leitores de seu ponto de vista.

***

Um crime delicado inicia-se com a seguinte afirmação: "É preciso esclarecer que, na primeira vez em que a vi, ela estava sentada à mesa no Café e eu não podia observá-la de corpo inteiro, embora concluísse, por seu rosto de traços finos e delicados – e pelos seios salientes, assim à primeira vista, dentro de uma blusa graciosa –, que era uma mulher magra, com o corpo bem-proporcionado" (UCD, p. 09). Esse começo já contém importantes aspectos com os quais o livro lida. Para a discussão sobre a caracterização do narrador protagonista, o que interessa no trecho são os verbos "esclarecer", observar e concluir: "verbos de cunho analítico, mais comumente encontrados em um texto explicativo".[67] Martins propõe-se, logo no começo sua narrativa, a analisar os acontecimentos nos quais se envolveu. A explicação e a argumentação verbal são atividades com as quais ele está habituado, dada a sua profissão.

Ser crítico de teatro, pautando-se pelo exercício da racionalidade, é um dos traços mais evidentes da identidade narrativa de Martins:

> Sou *crítico*. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem aqui narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra. Mas foi justamente por essa ambiguidade que quis definir-me assim, já que poderia ter esclarecido, desde logo, que sou um crítico profissional de teatro, como muita gente sabe pela notoriedade que adquiri – não principalmente por escrever para jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre mim. Mas a profissão talvez explique muitas coisas em meu comportamento e na minha forma de viver, em minha personalidade, enfim, embora eu não saiba dizer se foi esta personalidade que me conduziu naturalmente à crítica, ou se foi o exercício desta que terminou por contaminar meu comportamento e minha personalidade. (UCD, p. 17, itálico no original)
>
> Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. O que não significa que estejamos

[66] MELLO, 2010, p. 259.
[67] BORGES, 2016, p.05.

> imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas. (UCD, p. 18-19)

A definição de "crítico" apresentada por Martins exclui qualquer envolvimento emocional com o material analisado. Ele é um "crítico rigoroso" (UCD, p. 17), tradicional e elitista, que mantém distanciamento em relação às peças que assiste e confia na objetividade de suas apreciações. Como espectador especializado, ele julga posicionar-se racional e friamente, adotando parâmetros cartesianos em seu exercício de crítica de arte.

O modo de produção de conhecimento cartesiano está vinculado à oposição "mente" e "corpo", "um vínculo que coloca a mente em uma posição de superioridade hierárquica sobre e acima da natureza, incluindo a natureza do corpo".[68] Assim, Martins acredita livrar-se da proximidade do corpo, das sensações físicas e emoções durante o processo de escrita de seus artigos. Ao final do livro, ele afirma que, apesar dos problemas enfrentados, ele continuaria "a exercer meu ofício com a serenidade e a isenção que sempre me guiaram" (UCD, p.130). Esse pretenso afastamento permitiria a Martins o domínio e a compreensão das peças teatrais e, consequentemente, a revelação, sobre elas, de uma "verdade" oculta.

A busca da "verdade" é o motivo que o crítico declara ter para a fundamentação de sua narrativa sobre o "caso Inês". Ele afirma que é o "empenho na perseguição desse ideal fugitivo que é a verdade" (UCD, p. 127), a "busca apaixonada, tanto interna quanto externamente, da verdade" (UCD, p. 17) e o "amor a essa verdade" (UCD, p. 126) que conduzem a escrita de sua peça autobiográfica. Ele aponta que "se alguma realidade busco atingir, é aquela outra maior, oculta sob uma camada de disfarces" (UCD, p. 98) e, por isso, procuraria sempre "percorrer os caminhos da razão" (UCD, p. 91). Nesse sentido, ao associar sua identidade à de competente crítico teatral, capaz de avaliações estéticas requintadas, Martins fundamenta a ideia de que as conjecturas que apresenta, no livro, sobre os ocorridos em sua vida pessoal também se pautariam pelo critério de "verdade". Por isso ele apresenta-se primeiro simplesmente como crítico, sem restringir o campo de suas avaliações a nenhuma área de conhecimento específico.

A construção de argumentação precisa e a exposição mais ordenada de ideias podem ser observadas nos ensaios de crítica teatral que Martins mescla à narrativa do enredo principal de *Um crime delicado*. Os comentários apresentam-se repletos de jargões da profissão e considerações apropriadas à publicação em jornal, mas figuram, em seu discurso, como escritos malsucedidos, um "pecado intelectual" (UCD, p. 21), porque elaborados sob a influência emocional causada por seu contato com a modelo. De acordo com o narrador, essas "digressões

[68] GROSZ, 2000, p.54.

teóricas e teatrais só têm cabimento aqui à medida que se relacionam com o *caso Inês*. Ou meu caso com Inês, como se verá" (UCD, p. 19). Ele anuncia ainda, sobre esse entrecruzamento de gêneros discursivos, que: "numa narrativa autobiográfica em que o narrador exerce profissionalmente a crítica, nada mais natural que sua obra venha permeada por esse exercício." (UCD, p. 83). Apesar da justificativa, sua escrita ensaística não se constitui como algo "natural", que ocorre à revelia de seus interesses, pois os ensaios ajudam a reforçar a autoimagem de autoridade intelectual.

A primeira apreciação crítica refere-se ao espetáculo *Folhas de outono*, sobre o relacionamento de um casal, a que Martins assiste no mesmo dia em que encontra Inês no metrô. Segundo o narrador, a peça é medíocre, porque montada com precário uso do espaço cênico por um autor-diretor problemático. Interessa a constatação do crítico de que, por "não ter dado a palavra ao feminino", "o autor praticamente silenciara" a personagem "Mulher" de sua peça, ao passo que a personagem homem "falava e falava" (UCD, p. 21). O comentário aponta para uma convergência entre essa característica da peça, analisada no plano do narrado, e o silenciamento da perspectiva de Inês, que ocorre no plano de sua narração.

A alusão ao problema do ponto de vista é feita novamente quando Martins escreve sobre a peça *Albertine*[69], uma adaptação de temas proustianos realizada pela encenadora paulista Beatriz Sampaio. O crítico chegou à conclusão de que a peça é ruim, principalmente porque a diretora promoveu uma leitura redutora da obra de Marcel Proust. Entretanto, a proposta inicial da dramaturga era, de acordo com Martins, interessante, pois a partir de *Em busca do tempo perdido*, ela procurou encenar em seu espetáculo um instigante deslocamento das posições entre o narrador e o narrado:

> Seguindo uma inclinação de origem feminista, ou quem sabe apenas de ordem iconoclasta, adotava ela o procedimento, em si mesmo estimulante, de focalizar uma obra – no caso apenas parte dela – sob outro ponto de vista, em termos de personagens, que não o escolhido pelo autor. Procedimento que já foi adotado, por exemplo, com alguma graça e encanto, pelo inglês Tom Stoppard (o mesmo do hilariante *Hamlet em quinze minutos*), em seu *Rosencrantz e Guilderstern estão mortos*, sendo os dois personagens-título secundaríssimos do *Hamlet*. (UCD, p. 78-79)

Mais uma vez, parte do comentário de crítica profissional do narrador está em consonância com questões formais da peça que ele mesmo escreve, sobre seu *crime delicado*. A crítica a *Albertine* é a mais longa e detalhada do livro e Martins escreve-a depois de ter tido

[69] Em entrevista a José Geraldo Couto, sobre o processo de criação de *Albertine*, uma peça imaginária, Sant'Anna afirma: "Foi uma coisa muito trabalhosa porque tive que reler 'A Prisioneira' e 'Albertine desaparecida', depois li uma biografia do Proust - tudo isso para aproveitar num pequeno espaço. Mas é uma coisa divertidíssima você criticar uma coisa que você mesmo inventou". Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs010619.htm. Acessado em 17 de julho de 2018.

um encontro sexual satisfatório com a amiga Maria Clara. Percebe-se no trecho que o crítico exibe seus conhecimentos do mundo do teatro, utilizando "referentes teatrais-fetichistas" (UCD, p. 69), com uma sintaxe fluente, priorizando a clareza das ideias expostas e sem deixar dúvidas a respeito de sua argúcia argumentativa e de sua opinião.

O narrador menciona, ainda, uma breve crítica dedicada a certa montagem de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, a qual também desaprova. Existem muitos pontos de contato entre a peça do dramaturgo brasileiro e a obra de Antônio Martins.[70] Interessa o fato de que, com a conjugação dos três planos (da realidade, da memória e da alucinação), o espectador da peça de Nelson Rodrigues tem contato com a intimidade da personagem feminina. Assim, o intertexto formal entre *Vestido de noiva* e *Um crime delicado* se estabelece pelo menos de duas maneiras. A primeira é percebida em comparação às outras duas peças comentadas: se em *Folhas de Outono* há uma alusão ao silenciamento de uma personagem feminina e, em *Albertine*, a mudança do foco narrativo em favor de outra, em *Vestido de noiva*, a perspectiva feminina é aprofundada, pois o público assiste não só ao que Alaíde articula conscientemente, mas também a suas memórias e alucinações. Uma segunda maneira de interpretar essa intertextualidade consiste na sugestão de que o leitor de *Um crime delicado* teria diante de si um material que também conjugaria, além das memórias, as alucinações do crítico teatral.

A pesquisadora Clarisse Fukelman aponta que as críticas de Martins a respeito de *Folha de Outono*, *Albertine* e *Vestido de noiva* "não apenas incorporam o ofício de Antônio à narrativa", mas também "espelham sua vida íntima, pois abordam temas pertinentes à trama: desejo, ciúme, transgressão".[71] Segundo a estudiosa, *Folhas de outono* problematizaria a questão do "desencontro amoroso", ao passo que *Vestido de noiva* e *Albertine* proporcionariam reflexões sobre "a perversão, os planos da memória, a ambivalência entre realidade e alucinação, o triângulo amoroso" .[72] Essas observações destacam as relações temáticas que as peças julgadas por Martins estabelecem com *Um crime delicado*. Além das conexões com os temas, o diálogo que as peças assistidas por Martins estabelecem com a forma do livro de Sant'Anna é relevante, já que os espetáculos apresentam três variações do mesmo problema: a (im)possibilidade de articulação do ponto de vista feminino.

---

[70] María Villaúna Vega chama a atenção para as seguintes questões: "A alusão a Nelson Rodrigues e em específico a *Vestido de noiva*, então, é importante no romance por várias razões: pelo papel que ocupa a percepção, neste caso através da memória, como fonte de interpretação da realidade; pela busca de outras formas de representar; pelo valor dado à linguagem coloquial; pelo tratamento de temas sexuais tabus, reprimidos e repressores, e a sua relevância em relação com a figura de Martins; pela crítica lançada às postas em cena que restam valor à peça original; e por homenagear a um importante dramaturgo brasileiro" (VEGA, 2012, p. 157-158).
[71] FUKELMAN, 2008, p.192.
[72] Ibidem, p. 192.

Se, por um lado, o conteúdo do discurso ensaístico de Martins remete à forma de *Um Crime Delicado*, por outro, ele auxilia na sustentação de sua autoimagem como intelectual sério, competente e respeitado, capaz de desmascarar as encenações "medíocres" do teatro brasileiro e de revelar ao público as "verdades". Ao incorporar o ofício crítico à sua escrita, ele reforça, em sua identidade narrativa, a imagem de homem da razão.[73]

Martins organiza, em seu "relato", as ideias sobre as peças assistidas de forma objetiva e coerente, mas ele não tem condições de elaborar sua experiência com Inês da mesma maneira. A história de sua obsessão pela modelo é permeada de incertezas, ambiguidades e contradições. A falta de objetividade de seu relato é o que o leva a afirmar que "jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal" (UCD, p. 132). A relação de Martins com a linguagem é complexa. Um comentário metalinguístico sobre a diferença de forma existente entre a narrativa de partes ensaísticas e de partes autobiográficas, em seu texto, aparece no seguinte trecho, referente ao momento em que ele tenta interpretar os não-ditos do bilhete de Inês:

> Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, entrelinhas e na pontuação de um bilhete, o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações. Ao escrevê-lo, percebo como é difícil fazê-lo quando não se têm os "pré-textos", ou espetáculos, que servem de apoio, bengala, a esses seres cautelosos que são os críticos. Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade. (UCD, p. 50)

A ordem é "inexistente na realidade": a vida é um caos que não consegue se apreender através da pretensa organização textual. Não é à toa que Martins comenta: "Bastou que eu entrasse no campo magnético de Inês para que toda minha razão e premeditação começassem a desmoronar" (UCD, p. 93). Diferente do distanciamento que procura ter para a elaboração de saberes sobre teatro, Martins assume a carga afetiva que envolve suas lembranças e, portanto, o subjetivismo que impregna sua peça autobiográfica. Mesmo que ele apresente uma postura de crítico teatral cartesiano, ele não se constitui como narrador cartesiano. Há, em seu "relato" uma mistura e consequente incapacidade de distinção entre o narrador e a matéria narrada.

---

[73] De acordo com Rita Terezinha Schmidt "Com a emergência do chamado 'homem da razão', um conceito-metáfora que constitui a marca registrada do campo conceitual associado à filosofia e à ciência modernas, o dualismo natureza/cultura foi reescrito e ressignificado, primeiramente no racionalismo cartesiano, cuja clássica formulação *cogito ergo sum* jogou o corpo para a ordem das leis mecânicas da natureza – *res extensa* – expulsando-o definitivamente do campo filosófico como algo que não é sujeito porque externo a ele, pertencente à natureza do sensível e, portanto, fonte de obscurecimento e confusão da razão" (SCHMIDT, 2012, p. 03).

A única escrita possível a Martins é a lacunar. Isso ocorre porque "o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela".[74] De acordo com Rosenfeld, na narrativa moderna "já não existe um Eu narrador fixo face a um Eu narrado em transformação; o próprio Eu narrador se transforma constantemente".[75] A mistura entre o Eu sujeito e o Eu objeto possibilita a confusão com relação aos acontecimentos relatados. Martins não tem certeza sobre os fatos narrados, nem quando sua história chega ao fim. Dúvidas relativas ao crime se instauram na narração desde as primeiras páginas, como também muitas hesitações com relação à precisão dos acontecimentos. Ele faz constantemente comentários como em "eu não sabia dizer se" (UCD, p. 18) e perguntas como "Mas por que estou falando agora de Maria Clara, se não saímos juntos naquela noite?" (UCD, p. 53).

A suspensão de uma narrativa linear, com pretensões de objetividade e pautada pela cronologia lógica dos acontecimentos pode ser percebida na seguinte passagem, em que Martins especula sobre seu modo de escrever. Trata-se de um trecho que precede a narração sobre o primeiro encontro que teve com Inês, depois de terem jantado e ido ao apartamento da modelo:

> Escrever. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever sobre um encontro em que se ficou bêbado, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante.
>
> Prefiro, no entanto, obedecer a certas prioridades, hierarquias, dentro do todo que aqui se narra, para ir direto à manhã seguinte a esse encontro, quando, antes mesmo de despertar por completo, eu já detectava em mim – naquele estado intermediário entre o sono, o sonho e a realidade – um misto de euforia e apreensão pelo que poderia ter acontecido na noite anterior. Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que a euforia. Quanto a esta última, devia-se não somente aos resíduos de álcool em meu sangue, como à quase-certeza de que eu penetrara de alguma forma na intimidade de Inês. O que acontecera a partir daí é que era o problema, pois havia, dentro de mim, além de apreensão, culpa, o que não significava, necessariamente, que eu tivesse praticado alguma ação condenável, querendo dizer com isso algum ato contra a vontade de Inês, pois disso nunca me julguei capaz, com qualquer mulher. (UCD, p. 23)

A passagem inicia-se com uma reflexão metalinguística que mostra a relação ambivalente que Martins tem com a linguagem. Por um lado, ele afirma ser impossível reproduzir suas lembranças a partir de um ordenamento cronológico. O trecho é exemplar da mescla que ocorre entre acontecimentos passados narrados e comentários tecidos pelo narrador protagonista. Por outro lado, no trecho, o crítico reflete acerca de suas preferências. Ele mostra-se extremamente consciente do processo de escrita e das implicações, para a leitura, da forma

[74] ROSENFELD, 1969, p. 92.
[75] Ibidem, 1969, p. 92.

com que prefere conceber seu relato. Mesmo que sua narrativa seja permeada de incertezas, Martins afirma primar pela clareza e organização do que escreve. Tais escolhas explicitadas permitem certo ordenamento aos fatos passados, relativizando a fragmentação da narrativa. As opções formais do narrador, contrárias ao "fluxo de consciência" ou à linguagem dissociativa, evidenciam a seleção do que ele deseja e do que não deseja contar.

Há no trecho uma relevante consideração sobre as relações entre narração e memória. As lembranças que o narrador afirma ter a respeito da primeira noite passada na companhia de Inês comportariam muitos devaneios e cogitações porque sua memória teria sido "prejudicada" (UCD, p. 38) pelo uso abusivo de álcool. A maneira com que ele resgata lembranças do passado recente logo depois daquele encontro é indefinida, o que é compatível com a situação em que se encontra aquela manhã seguinte: entre o "sono", o "sonho" ou a "realidade". A dificuldade de recuperação da memória influencia na própria construção narrativa. Esses estados dialogam, ainda, com as indeterminações próprias da narrativa desse crítico, pois sua perspectiva mescla elementos concretos, da vida cotidiana, como ida a bancos, bares, teatros e casa de amigas, com as inúmeras cogitações infundadas que ele faz a respeito de Inês e de Vitório Brancatti.

No livro, há outros momentos em que Martins embriaga-se diante de uma situação que lhe causa ansiedade, o que caracteriza seu semialcoolismo. Isso ocorre quando ele bebe "uma cerveja" (UCD, p. 41) e "um conhaque" (UCD, p. 41) enquanto espera Inês aparecer aos arredores do metrô; quando toma dois conhaques e um "chope" (UCD, p. 68) e, depois, "uma dose de uísque" (UCD, p. 73) em seu encontro com Maria Luísa I e quando, no último encontro com Inês, opta por beber o chá "com rum, o qual eu teria preferido sem chá" (UCD, p. 98). Se é certo que sempre há um hiato entre a memória do passado e seu resgate pela linguagem, no presente, ao atribuir seu esquecimento ao alcoolismo, Martins apresenta ao leitor uma justificativa plausível para a seleção, talvez não tão involuntária, que faz dos fatos.

A cena transcrita instaura dúvidas sobre a invasão de privacidade e o abuso do corpo da modelo pelo narrador, logo no começo do livro. Portanto, desde esse momento, Martins antecipa um argumento de defesa, ao indicar a seus possíveis leitores não ser "capaz, com qualquer mulher", de cometer atos sexuais não consensuais, que se caracterizariam como violência. As indeterminações e as ambivalências de *Um crime delicado* relacionam-se a questões variadas como: a complexidade do conteúdo abordado; o descentramento do sujeito que narra; a impossibilidade de seu distanciamento da matéria narrada; a falácia da linguagem referencial. Mas, "contradições, truques, ambiguidades e divergências" (UCD, p. 132) no discurso narrativo também lhe são favoráveis, pois impossibilitam a afirmação de sua culpa.

***

A autoimagem que Martins reivindica para si, de um crítico sério, sagaz e temido pelos artistas é contestada por uma outra perspectiva. Isso pode ser notado pela leitura do manifesto que alguns artistas escreveram contra ele. A transcrição entre aspas de trecho desse documento é importante porque opera uma mudança pontual de foco narrativo em *Um crime delicado*.

Elaborado por "membros da comunidade teatral" contra "certos setores da crítica, tipificados de forma exemplar em Antônio Martins" (UCD, p. 130), o manifesto afirma que ele "é um exemplo vivo e eloquente dos extremos patológicos a que pode ser conduzida uma personalidade que se destaca pela contenção de seus sentimentos por meio de uma racionalidade exacerbada, a qual, de repente, libera-se através de um crime" (UCD, p. 130). O documento expressa um ponto de vista que classifica a relação sexual de Martins com Inês como crime de estupro. Mais do que isso, os assinantes do documento criticam a racionalidade do narrador. A alusão à "patologia", à classificação como louco, é um aspecto que incomoda Martins e que ele retoma constantemente em seu relato, em passagens como: "as pessoas que andaram acusando em meu comportamento uma excentricidade patológica (UCD, p. 39); "sensação – vizinha da loucura, que iria estigmatizar-me daí em diante" (UCD, p. 93) e "chegaram a cogitar, com certo êxito, que eu houvesse perdido o meu juízo, e não apenas crítico" (UCD, p. 122).

Existe uma dissociação entre a maneira como Martins constrói discursivamente a imagem de si e as possíveis percepções que os outros personagens teriam sobre ele. É justamente na terceira e última parte do livro, centrada na narração do que aconteceu durante o processo judicial, que o leitor tem contato, através dos comentários do narrador, com as reações de outras personagens a seu comportamento. Mesmo que a estas não seja dada a palavra, as observações permitem a identificação de uma oposição a Martins. Este, ao dispensar um advogado por entender-se capaz de defender a si mesmo, apresenta argumentos baseados em seus supostos conhecimentos sobre o funcionamento da sexualidade e do inconsciente humano. De acordo com sua argumentação, a lógica de raciocínio inerente à Justiça seria limitada e, por isso, muitas de suas afirmações soariam descabidas às autoridades envolvidas no caso. É o que ocorre quando Martins perguntou ao público no tribunal: "Não serão o verdadeiro amor e a sexualidade mais autêntica, sempre, o encontro de dois inconscientes?" (UCD, p. 126).

Esse questionamento perturbou os presentes: Inês ficou "pálida" (UCD, p. 126), o "juiz de instrução mexeu-se, inquieto" (UCD, p.126); a plateia emitiu um "riso nervoso" (UCD, p. 127) e seu próprio advogado de defesa "girou o indicador em espiral sobre uma das têmporas" (UCD, p. 127). Esses gestos corporais identificados pelo narrador indicam incômodo,

discordância e perplexidade dos presentes. O sinal do advogado sugere que ele acredita, assim como os assinantes do manifesto artístico, na hipótese de insanidade mental do crítico.

Outras duas falas contribuem para a contestação do valor positivo que Martins atribui a seu ofício de "crítico" teatral. A primeira delas é proferida por Maria Clara e refere-se à conversa que Martins teve com ela sobre Inês. Em determinado momento, a amiga afirma: "Eu o conheço bem, meu caro. Comigo, não tem essa de crítico. Você é tão anacrônico como um poeta mórbido e romântico." (UCD, p. 77). A assertiva pressupõe que a "máscara profissional" (UCD, p. 108) de crítico, racional e sério, consiste em caracterização aparente, defendida por Martins em ambiente público, mas que não se sustenta na privacidade. A segunda delas é pronunciada por Vitório Brancatti, durante o julgamento. O artista dirige-se a Martins em voz alta, classificando-o: "– Você é um homem e um crítico do século passado" (UCD, p. 122) e ainda "– Do século XIX, eu quis dizer" (UCD, p. 123), o que causa uma "gargalhada não digo geral, mas de todos os entendidos" (UCD, p. 123). O valor positivo do estatuto de "crítico" é, como na fala de Maria Clara, subvertido. O riso não se restringe aos presentes no julgamento, mas se estende aos leitores de *Um crime delicado* e Martins acaba sendo ridicularizado.

Essa imagem debochada é fruto da ironia, percebida também no "palavrório" bacharelesco de Martins, usada por Sérgio Sant'Anna na composição desse narrador-personagem. Antônio Martins pode, então, ser interpretado como figura paródica do crítico de arte. Em sua história, ele também é concebido como figura patética. A propósito do texto sobre a montagem de *Vestido de noiva*, o narrador declara:

> Nada disso impediu que, ao ver aquelas duas páginas escritas mais laboriosamente do que nunca por mim serem engolidas pelo fax para se transformarem em impulsos eletrônicos, eu sentisse o grande desconforto de quem assiste à sua vida pessoal e profissional escapar de seu controle para o domínio e talvez escárnio públicos. Eu precisava reagir. Peguei o telefone e disquei o número de Maria Clara. (UCD, p. 76)

Não só os acontecimentos relativos ao contato sexual com Maria Luísa I (ao qual o trecho se refere), mas ainda toda a história de acusação do estupro de Inês, provocaram o "escárnio" e, sobretudo, o "domínio" público negativo da imagem de Antônio Martins. A despeito de ter conseguido se promover profissionalmente e compor em definitivo a renomada obra de Brancatti, o crítico foi demitido de seu emprego e também virou alvo de especulações midiáticas que, por vezes, tomaram o partido de Inês.

Nesse sentido, talvez sua grande reação tenha sido escrever e divulgar a peça autobiográfica, para se defender da acusação de estupro e tentar restituir algum prestígio. Ele quer contrapor-se à imagem que outras instâncias discursivas teriam formulado sobre ele e visa

a afirmar sua superioridade também em relação a Vitório Brancatti. Por isso o narrador protagonista categoriza seu julgamento não como um processo criminal, mas como uma "disputa estética", cujo oponente é o artista italiano.

***

Ao comentar sobre os diferentes narradores presentes na obra de Sant'Anna, Luis Alberto Brandão Santos defende que há aquele "que cria, através dos comentários, um leitor hipotético".[76] Um dos efeitos dessa configuração seria o questionamento de sua credibilidade: "por necessitar apoiar-se em uma confirmação externa, o narrador acaba cobrindo de dúvidas a sua palavra".[77] Em *Um crime delicado*, a interpelação constante à suposta audiência de sua peça escrita é um aspecto marcante da narração de Martins. Logo no começo do livro, ele faz o seguinte comentário, a respeito de seu círculo de amizades:

> E devo esclarecer que tenho um ou outro amigo homem, os quais frequento muito menos e de quem exijo conversação agradável e inteligência. Antes que me acusem de machismo – acusação injusta e até equívoca, no contexto deste relato –, afirmo que tais atributos também me são caros no sexo feminino. (UCD, p. 11)

À primeira vista, essa afirmação pode parecer despretensiosa. No entanto, quando se descobre que o narrador protagonista do livro foi acusado de estupro, a ponderação mostra-se claramente estratégica. Martins está, de antemão, construindo uma autoimagem como alguém que não teria pensamentos e atitudes preconceituosas e violentas contra as mulheres.

O narrador de *Um crime delicado* preocupa-se com a conexão que estabelece com seus "eventuais leitores" (UCD, p. 14), dirigindo-se a eles de forma constante e colocando-os no lugar de "júri" de seus atos.[78] No último parágrafo de seu relato, Martins elabora a seguinte reflexão: "Que por ela [pela obra que escreveu] tentem avaliar melhor a de Brancatti – e consequentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ouso dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares." (UCD, p. 132). Nesse caso, uma vez que já

[76] SANTOS, 2000, p.29.
[77] Ibidem, p. 29
[78] A crítica interessada na comparação de Sérgio Sant'Anna com a tradição literária brasileira percebe no recurso de alusão ao leitor uma aproximação de *Um crime delicado* ao estilo de Machado de Assis em *Dom Casmurro* (1889) e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Dentre esses autores, encontram-se Almeida (2014); Borges (2016); Illescas (1997) e Mello (2007). Existe, ainda, uma semelhança que o uso desse recurso narrativo guarda com o livro *Lolita* (1955), de Vladmir Nabokov. Neste, o narrador Humbert Humbert – que também nega, em sua narrativa, a violência perpetrada contra Dolores Haze – remete a seus leitores, por diversas vezes, como "Senhores e senhoras do júri".

tinha sido absolvido do crime de estupro pelas instâncias jurídicas, Martins almejava justificar-se perante o público leitor para ser, também por ele, inocentado.

Essa interpelação aos leitores tem, pelo menos, duas implicações. A primeira delas consiste no irreversível envolvimento dos leitores, já que são inseridos na obra literária. Trata-se de um movimento, entre o espectador e a obra de arte, que o crítico julga ter ocorrido com ele mesmo. De acordo com os argumentos de Martins, o seu envolvimento com Inês o teria integrado à obra-instalação de Vitório Brancatti.[79] Se em um primeiro momento essa consideração era especulativa, em um segundo, a incorporação do crítico e do julgamento de estupro à obra de Brancatti é efetivada: na instalação exposta na Documenta de Kassel, foram anexadas cópias "do material de imprensa sobre o caso Inês" (UDC, p. 131). Ao voltar-se aos leitores, Martins procura seduzi-los para que assim ganhe a sua empatia e confiança.

O segundo efeito do uso da interpelação seria a exigência, aos leitores, de um veredicto, um posicionamento diante do intrincado conteúdo a que estão sendo expostos. Trata-se de uma provocação explícita à reflexão. Martins intenciona persuadir os leitores, mas esses leitores têm certa autonomia para a construção dos sentidos do texto, o que pode levá-los à contraposição das ideais do próprio narrador. Observa-se a seguinte passagem:

> Mas todos os que tiverem a condescendência de ler este relato, não atraídos pelo simples escândalo – ainda que não passem de algumas centenas, pelas exigências culturais e intelectuais requeridas para tal leitura –, poderão constatar o tempo todo o meu empenho na perseguição desse ideal fugitivo e talvez inalcançável que é a verdade, restando o consolo e a esperança de que, ao buscarmos atingi-lo, esse ideal, talvez iluminemos outras faces, subterrâneas até para nós mesmos, da realidade. Pois eu próprio, como já disse, punha em dúvida se era – ou se queria ser – totalmente inocente. (UCD, p. 125-126)

A tentativa de convencimento faz com que narrador se reporte a seus leitores de forma polida e lisonjeira, enaltecendo-os, de modo a tecer, simultaneamente, um autoelogio da qualidade de sua escrita. Os leitores hipotéticos de Martins seriam pessoas selecionadas, provavelmente entendidos de arte e crítica de arte, dotados de capacidade intelectual para acompanhar uma história complexa e de nível artístico supostamente elevado. Isso é importante

[79] Alguns trabalhos da fortuna crítica de *Um crime delicado* – dentre os quais encontram-se Porto (2011); Almeida (2012); Meira (2014) e Borges (2017) – defendem que o movimento de diluição da rigorosa separação entre o espectador e a obra de arte está elaborado também no trabalho do artista gráfico João Baptista da Costa Aguiar, que criou a capa e a quarta-capa do livro publicado pela Companhia das Letras. João Manoel dos Santos Cunha (2007) observa que na capa do livro – composta por uma reprodução de *Pigmaleão e Galatéia* (1890), de Jean-León Gérôme – o artista (sujeito) se relaciona fisicamente com sua escultura (objeto), uma vez que seu amor pela obra mobilizou os deuses para que transformassem mármore em carne e osso. Já em *As meninas* (1656), de Diego Velásquez, a substituição do espelho na parede de fundo pelo quadro de Gérôme possibilitou o efeito de dissolução das esferas sujeito (observador) e objeto (quadro), porque é como se Velásquez, prostrado à esquerda, observasse o espectador para concluir sua obra e o chamasse para dentro do quadro.

porque o crítico deseja restaurar sua credibilidade profissional e afirmar sua habilidade como literato. Para isso, ele propõe que seu discurso seja pautado pela sinceridade.

Assim, mesmo quando coloca em xeque sua própria inocência – como ocorre em: "eu me perguntava se era de todo inocente" (UCD, p. 119) – Martins o faz visando expor sua hipotética honestidade. Esse argumento abre precedente para que ele se contradiga e duvide das próprias palavras, pois, afinal, o tema com o qual ele lida é de extrema complexidade. É nesse sentido que se justificam afirmações como: "me recusei a constituir um [advogado de defesa], preferindo defender-me e, em certos momentos, até atacar-me eu próprio, como o faço nestas páginas, sem fugir a todos os ângulos e complexidades do caso" (UCD, p. 118).

A construção discursiva da sinceridade está atrelada, ainda, à negatividade da autoimagem do narrador protagonista. Martins é um sujeito cindido que tem consciência de sua incompletude. A despeito de considerar-se um profissional inteligente e competente, ele faz questão de, ao longo da história, explicitar também fraquezas, imperfeições e limitações como sujeito. Afirma ser um "homem solitário" (UCD, p. 10), "lento" (UCD, p. 15 e p. 60), muitas vezes "ridículo" (UCD, p. 60), "ansioso", de "temperamento introvertido e deprimido" (UCD, p. 68), e, ao mesmo tempo, "sensível – para algumas coisas até frágil" (UCD, p. 12). Em tom confessional, ele expõe, aparentemente sem ressalvas, variada sorte de sentimentos negativos que lhe acometem: "constrangimento" (UCD, p. 18), "raiva" (UCD, p. 42), "decepção" (UCD, p. UCD, 118), "ansiedade" (UCD, p. 50) e "medo" (UCD, p. 61).

É certo que Martins tem identidade processual, é marcado pela precariedade e pela negatividade constitutiva. Porém, a ênfase em aspectos negativos não se relaciona apenas a essa caracterização, mas consiste também em uma escolha discursiva desse narrador. Nesse sentido, Martins pode ser aproximado à personagem David Lurie, do livro *Desonra* (1999), de J. M. Coetzee. Lurie é um professor universitário que foi afastado de seu cargo depois de passar por uma sindicância que investigou a acusação de estupro feita contra ele por uma de suas alunas. Carine Mardorossian, em análise desse texto, aponta:

> Indeed, it is easy to let one's guards down as a reader vis-à-vis a man who is so remarkably self-conscious and lucid about his own shortcomings. Lurie's character is intelligent and adept at scrutinizing his own and others' motivations and emotions. He points out the different angles from which a same event can be viewed, an analytical skill that implies a critical distance that obscures the biased nature of his own perspective. He is so forthcoming about his own imperfections that he appears trustworthy. Even his deluded Romantic notions and the existential crisis that he is traversing contribute to making the reader identify with him (who has not fallen prey to either or both?)[80]

[80] MARDOROSSIAN, 2011, p. 78-79.

Como Lurie, Martins é inteligente e perspicaz. A exploração da autocrítica e a autodepreciação faz com que ele pareça um narrador mais sincero. O crítico visa explicitar sua vulnerabilidade para, assim, criar laços de identidade com os leitores, no intuito de garantir a empatia dos mesmos. Não é por acaso que ele integre a seu livro o manifesto de repúdio elaborado pela classe artística e a narração de fatos muito íntimos, considerados por ele "humilhantes, patéticos" (UCD, p. 67), como os momentos de masturbação e os detalhes do "fracasso sexual" (UCD, p. 71) com Maria Luísa I. Essa exposição é justificada pelo crítico por sua suposta intenção de tentar "explicar-me e entender-me, intelectual, afetiva e criticamente" (UCD, p. 102).

A vitimização também faz parte dos argumentos de autodefesa de Martins. Ele constrói em seu discurso o raciocínio de que, ao invés de perpetrador do crime de estupro, ele teria sido a grande vítima das conspirações de Vitório Brancatti. Para Martins, até mesmo o primeiro encontro com Inês fora arquitetado pelo artista para que a modelo se tornasse próxima a ele e pudesse obter, mais tarde, uma boa avaliação sobre a obra exposta em *Os Divergentes*. Além disso, ao defender que o apartamento de Inês era uma instalação, Martins formula a ideia de que o artista italiano queria desafiá-lo. Com a instalação, Brancatti estaria induzindo-o a participar de uma obra artística que ele, um crítico tradicional, não saberia decifrar e compreender. O narrador argumenta ainda que Inês também era uma vítima, uma escrava, do pintor estrangeiro. De acordo com essa lógica, Martins não seria o violador, mas o salvador da modelo. Assim, suas alegações operam uma reversão dos termos "criminoso" e "vítima" e auxiliam na construção de uma autoimagem que pode incitar a indulgência de seus leitores.

1.3 Privilégios do narrador viajante em *O Livro de Praga*

O livro de Praga é o único título de Sérgio Sant'Anna escrito sob encomenda. Em 2007, a Companhia das Letras lançou o projeto intitulado "Amores expressos". Esse projeto visava enviar 17 escritores para diversas capitais mundiais, por 45 dias, para que se inspirassem e escrevessem uma história de amor ambientada nos respectivos locais. Além dos livros publicados, foram produzidos alguns documentários, dirigidos por Tadeu Jungle e Estela Renner, e exibidos no Canal TV Cultura, em 2011, e no Canal Arte 1, em 2013. Os autores tiveram, em paralelo, que manter blogs interativos durante suas viagens.[81]

Sérgio Sant'Anna adaptou as exigências do projeto às particularidades de sua literatura. Ao invés de escrever um romance, escreveu um livro com sete histórias curtas. Esses capítulos

[81] O blog de Sérgio Sant'Anna pode ser acessado em: http://blogdosergiosantanna.blogspot.com/

correspondem a episódios variados, narrados em primeira pessoa, que o escritor brasileiro Antônio Fernandes viveu em uma viagem de trabalho à capital tcheca. Em contraste com outros livros da coleção, as histórias de Sant'Anna não se centram no amor, propriamente dito, mas em vivências pautadas pela sexualidade.[82] Neste livro de Sant'Anna, há descrições eróticas, muitas delas bem explícitas, e os encontros do narrador protagonista com diversas figuras femininas tchecas são efêmeros e perpassados pelo fetichismo.

Os sete capítulos que compõem o livro são: "A pianista"; "A suicida"; "A crucificação"; "A boneca"; "O texto tatuado"; "A tenente" e "O retorno". De modo geral, "A pianista" apresenta a participação de Fernandes na audição erótica da musicista tcheca Béatrice Kromnstadt. Em "A suicida", ele narra sobre seu encontro com Giorgya, uma jovem húngara suicida com a qual passou uma noite. "A crucificação" apresenta o episódio em que Fernandes faz sexo com a estátua da Santa Francisca, que ficava à beira da Ponte Carlos. "A boneca" diz respeito às circunstâncias que o levaram a ser acusado por estupro. Em "O texto tatuado", Fernandes retoma a performance de Jana, uma modelo que tinha seu corpo tatuado com um texto supostamente inédito de Kafka.[83] "A tenente" apresenta a relação sexual que o narrador teve com uma oficial de polícia tcheca e, em "O retorno", ele conta como regressou ao Brasil.

Dessas sete narrativas, a que aqui mais interessa é "A boneca", em que Fernandes narra as circunstâncias que o levaram a ser acusado de pedofilia. A absolvição do crime e a comprovação da ocorrência do estupro apenas em sonho blindam Fernandes de precisar construir, em sua narração, algum tipo de defesa. De acordo com sua perspectiva, o estupro da boneca se inseriria no escopo das diversas experiências sexuais que ele teve durante sua viagem. Nesse sentido, a tentativa de controle rigoroso da narrativa ou da persuasão dos interlocutores está ausente nos modos de narrar de Fernandes, ao contrário dos casos de Antenor e Martins.

As reflexões a seguir apresentam uma análise da construção do narrador protagonista com enfoque em três questões prioritárias: o seu envolvimento em experiências artísticas e eróticas performáticas; o caráter explicitamente processual de sua identidade e as motivações mercadológicas para a sua escrita.

---

[82] Sobre a sexualidade em *O livro de Praga*, Sant`Anna afirmou: "Acho que realmente houve um excesso de sexualidade no livro. Não sei explicar o porquê. Tenho assim uma vaga noção. Primeiro, botei um personagem para viver episódios. O primeiro episódio me veio à cabeça daquele jeito: o cara vai a uma audição de piano, mas esse concerto acaba descambando para a sexualidade. Isso aí me deu o tom para o livro todo. Aí fui escrevendo narrativas — não são contos, são narrativas, porque são interligadas. E todas têm uma carga grande de sexualidade." (SANT'ANNA, apud PELLANDA, 2018, s/p).

[83] Uma versão anterior dessa narrativa, intitulada também "O texto tatuado", foi publicada anos antes do lançamento de *O livro de Praga*, em 2009, pela Revista Granta em Português/4.

***

O primeiro traço característico da autoimagem de Antônio Fernandes é a de viajante estrangeiro privilegiado. O narrador protagonista de *O livro de Praga* apresenta-se, logo no início da história, como participante de "um projeto privado que envia escritores brasileiros a várias cidades do mundo (...) para escrever histórias de amor ambientadas na cidade que coube a cada um" (OLP, p. 14). Fernandes não é, portanto, um turista comum, mas um literato estrangeiro renomado, cuja atenção específica está voltada ao mundo das artes. Esse interesse é expresso na abertura do livro: "Não importa a cidade onde você esteja, Andy Warhol sempre estará lá, foi o que pensei quando, flanando por Praga, avistei o nome do artista pintado em enormes letras coloridas num grande muro nos fundos do prédio à margem do rio Moldávia." (OLP, p. 09). O lugar a que Fernandes se referia é o Museu Kampa, para onde ele se direcionou a seguir e onde visitou a exposição *Disaster Relics,* do admirado artista estadunidense.

Essa exposição é particularmente interessante porque dialoga com importantes questões problematizadas por essa narrativa de Sant'Anna. Dentre elas, destacam-se: as relações entre vida e arte; entre estética e ética; bem como os efeitos nocivos da maneira com que a grande mídia aborda imageticamente a destruição e a morte. A exibição ficcionalizada estava, de fato, sendo hospedada pelo Museu Kampa à época em que Sérgio Sant'Anna se encontrava em Praga. As figuras 4 e 5 apresentam obras que compunham a *Disaster Relics* e que estão reproduzidas em seu catálogo oficial.

Figura 3: *Car crash* (1968), Andy Warhol

Figura 4: *Ambulance disaster* (1973), Andy Warhol

Car crash e *Ambulance disaster* são imagens diferentes sobre uma mesma temática. Trata-se de fotos de jornais que noticiavam mortes provocadas por acidentes de trânsito. Em

ambas as fotografias, é possível ver cadáveres humanos projetados para fora dos veículos destroçados. No catálogo do Museu Kampa, a reprodução de *Ambulance disaster* vem acompanhada dos seguintes dizeres, retirados de uma entrevista de Andy Warhol: "But when you see a gruesome picture over and over again, it doesn't really have any effect".[84] Essa afirmação proporciona uma reflexão sobre o gozo da violência, ocasionada pela banalização midiática de acontecimentos atrozes. Fernandes observa que, dentro do Kampa: "Fui logo postar-me próximo a dois trabalhos que mostravam imagens tétricas de pessoas esmagadas em ferragens de automóveis, imagens ainda mais impressionantes por se tratarem de apropriação de fotos de jornais, portanto o choque da realidade" (OLP, p. 09-10). As figuras a que se refere o escritor fictício podem ser essas. Pela relação apresentada entre morte e arte, a obra de Warhol parece anunciar imageticamente a natureza das experiências artísticas que Fernandes terá durante sua estadia em Praga.

Conforme a leitura do livro avança, percebe-se que Fernandes se engaja em diferentes e chocantes experimentações estéticas, que acabariam por fazer, conforme sua visão, "Warhol parecer um artista ingênuo e pudico" (OLP, p. 69). Das três narrativas abordadas nesta tese, *O livro de Praga* é a que dialoga mais abertamente com questões de arte contemporânea, seja pela intertextualidade que estabelece com renomados e inovadores artistas do século XX, de diversos campos – como Franz Kafka, Erik Satie, David Lynch ou o próprio Warhol –, pela natureza performática da arte com a qual Fernandes tem contato. Além de escritor, o narrador assume, então, o papel de consumidor e também de comentador de arte contemporânea. Fernandes confessa certa dificuldade de nomeação às propostas artísticas que lhe são apresentadas: "Não tinha um vocabulário musical para descrevê-lo" (OLP, p. 25). No entanto, ele mostra-se um intelectual capaz de refletir sobre essas diversas manifestações.

Renato Cohen, ao comentar sobre a audiência da arte performática, aponta que "Como arte de vanguarda, a performance acaba sendo assistida por um público restrito e específico, um público de iniciados"[85], composto, em grande parte, por artistas e formadores de opinião. Esses transmitiriam "as 'experiências' testadas na performance para as outras artes mais convencionais, no que tange ao repertório, criação de efeitos, formas de atuação, etc".[86] Os referidos aspectos dialogam com a relação que Fernandes estabelece com o campo artístico. O acesso do brasileiro a uma das audições particulares e "irrepetíveis" (OLP, p. 13) da pianista Béatrice Kromnstadt foi possível não apenas porque ele recebera subsídio financeiro para tal,

[84] WARHOL, apud MLADKOVA, 2007, p.18.
[85] COHEN, 2002, p.82.
[86] Ibidem, p. 82.

mas também devido ao reconhecimento internacional de suas habilidades como escritor. É a aprovação das credenciais do literato pelos realizadores da performance, os quais reconheceram seus "textos formais e intuitivamente musicais" (OLP, p. 27), o que garante a ele um lugar dentre esse público privilegiado. As "experiências" com as performances consistiriam em uma das principais matérias-primas para a composição de sua literatura.

A percepção de receptor "iniciado" permite ao narrador avaliar a mais complexa e proeminente performance do livro, orquestrada pelo "grupo Kampa" (OLP, p. 64), como ele mesmo nomeia. A obra seria composta, inicialmente, pela audição da pianista Kromnstadt – dirigida por Demetrius Svoboda e ocorrida na torre do museu –, e pela escultura *Drowning for Love*, de Jeronimus Clavert –, a qual figurava o provável amor do assistente Jean-Louis pela pianista em questão e se encontrava no exterior do Kampa, às margens do rio Moldávia. No entanto, de acordo com Fernandes, é com a integração do cadáver de Giorgya (a moça húngara que se suicidara) à escultura de Clavert e com a retransmissão instantânea e digital da cena pela população curiosa de Praga que a obra ganharia novos e 'terríveis" arranjos e significados. Fernandes aprecia criticamente essa composição da seguinte maneira:

> Logo eles retirariam o corpo de Giorgya dali, era certo, mas àquela altura o conjunto devastador já teria sido fotografado e filmado por uma multidão de turistas, jornalistas e até artistas, que povoavam as ruas de Praga e que fixariam e retransmitiriam a cena para a quantidade incalculável de sites, computadores pessoais e celulares do mundo, criando, de fato, uma arte, uma instalação, ao mesmo tempo virtual e imperecível. E era de se supor que Svoboda, ele próprio, já houvesse se apropriado da cena trágica para transformá-la em mais uma diabólica obra contemporânea, unindo escultura e acaso, e uma trilha sonora que com certeza ele acrescentaria, talvez a ser interpretada por Béatrice; uma obra atando as indissolúveis vida e morte, como na exposição *Disaster Relics*, de Warhol, e concluí que tudo aquilo não passava de uma única e inacreditável obra. (OLP, p. 60)

A passagem apresenta, pela utilização de expressões como "conjunto devastador" e "diabólica arte contemporânea", uma caracterização negativa da instalação por parte do narrador. Esta lhe parecia "uma aberração, uma estética do bestial, uma exaltação da carniça" (OLP, p. 65). Além de conjugar diferentes formas de arte (como a música, a escultura, o teatro), a obra contaria, para sua composição, com elementos do acaso, processo inerente à arte performática. A apropriação de um cadáver para composição da obra de arte configurou, para Fernandes, um problema ético: aos olhos do narrador, tratava-se de uma "arte contemporânea que desprezava todos os limites, inclusive éticos" (OLP, p. 64). Assim, ele classifica os artistas envolvidos como "hiperdoentios" (OLP, p. 69) e "espetaculares e inescrupulosos" (OLP, p. 65). No entanto, a instalação é uma especulação do narrador. Diferente das performances da pianista e de Jana, que são apresentadas pelas respectivas artistas como tal, a "obra total" do grupo

Kampa só existiu porque foi Fernandes, o receptor legitimado por sua posição de iniciado, que lhe atribuiu esse estatuto, tornando-a, por conseguinte, também objeto de sua escrita.

Outra característica fundamental da arte performática nas experiências de Fernandes por Praga consiste no deslocamento da posição de mero espectador à de participante ativo da realização das *performances*. No caso da obra extremada em questão, ao perceber que o cadáver de Giorgya, com quem Fernandes mantivera relações sexuais na noite anterior ao suicídio, encontrava-se vestido com o paletó de seu pijama, Fernandes considera-se também, de algum modo, tragado por aquela "escultura tétrica e diabólica" (OLP, p. 64). O espetáculo de Béatrice Kromnstadt não estaria completo se Fernandes não tivesse se envolvido sexualmente com a pianista. O contato erótico consistia em parte integrante daquela audição. A relação entre Fernandes e a arte contemporânea "pós-pós" (OLP, p. 69) que encontra em Praga é, portanto, de caráter participativo, "háptico".[87] Trata-se de um posicionamento físico, receptivo e relacional[88], diferente do adotado pelo crítico teatral Martins, cujo critério de apreciação e avaliação crítica pressupõe o distanciamento e a negação do corpo. Contrapondo Martins e Fernandes, Giovanna Dealtry afirma:

> Antônio Fernandes caminha na direção oposta à do crítico teatral ao negar, durante toda sua estada em Praga, a distância segura entre o observador e a obra como único critério válido de fruição e entendimento. A cada nova narrativa de amor e arte novos critérios – ou ausência de – terão de ser acessados para que os limites entre arte e vida sejam rompidos, e a própria cidade, transformada em percurso e vivência estética, seja palco e público das sucessivas cenas narrativas.[89]

A dificuldade de definição dos limites entre "vida" e "arte"[90] é importante para a leitura de *Um crime delicado*, uma vez que o discurso narrativo de Martins sugere que o estupro de Inês, tendo ocorrido supostamente no espaço de uma instalação artística,[91] se configuraria como uma espécie de *performance* do estupro, ou como a violação, própria da crítica, de uma obra de

---

[87] DIAS, 2006, p.143.

[88] Sobre essa questão, afirma o pesquisador Patrick Tedesco: "fica claro, com a leitura do livro, que o personagem não assume uma posição de contemplação – a imagens, a esculturas, a musicalidades, por exemplo –, mas assume uma atitude de interação com esses objetos que se apresentam a ele" (TEDESCO, 2013, p. 104).

[89] DEALRTY, 2013, p.19.

[90] As intrincadas relações entre vida e arte também se encontram elaboradas em um conto mais recente de Sérgio Sant'Anna, intitulado "O homem-mulher II". O protagonista dessa narrativa, Adamastor Magalhães, é um ator e diretor pernambucano de vanguarda, que se muda para o Rio de Janeiro no intuito de viver de sua própria arte. Sua peça, no entanto, não tem quase nenhum público e recebe severas críticas de uma jornalista. O espetáculo acabava com uma encenação de suicídio desse protagonista. Certo dia, de fato, ele dispara contra sua própria cabeça. A partir desse momento, a peça ganha enorme projeção nacional e internacional, sendo encenada literalmente (com a morte de outros atores) ou não em vários lugares ao redor do mundo.

[91] De acordo com a observação de Renato Cohen, a instalação vem a ser uma "escultura signo-interferente, que muitas vezes vai funcionar como o cenário para o desenrolar da performance" (2002, p. 40). É importante ressaltar que, assim como Fernandes atribui à *collage* do cadáver à escultura de Clavert um status de obra de arte performática, Martins também é o responsável por concluir que o apartamento de Inês, subsidiado por Vitório Brancatti, era uma instalação. Essa conclusão contribui para a construção discursiva de seu argumento de defesa.

arte. No livro de 2011, essa tensão entre “vida” e “arte”, peculiar à “arte de fronteira”, é reiterada nos diversos episódios vividos por Fernandes e reflete-se na maneira como ele concebe a própria cidade. Enquanto estava dentro do Museu Kampa, esperando pela audição da pianista misteriosa, o escritor fictício contemplava a exposição do modernismo tcheco e “também observava, com uma atenção periférica, a cidade de Praga, com toda a sua beleza, suas construções antigas, torres medievais, igrejas, o castelo, e tudo isso, enquadrado pelas vidraças, acabava por ser uma outra exposição e um enorme contraste” (OLP, p. 19). Essa observação instaura indistintos limites entre o museu e a cidade, uma vez que Praga é percebida como objeto artístico e, depois, concebida como espaço de realizações culturais. A negação do museu como única instituição artística legítima é reforçada pela interpretação que Fernandes faz do que julga ser uma obra de arte “integradora”, que congregaria os espaços do Museu Kampa, da cidade e se estenderia pelo espaço virtual.

O caráter extraordinário das experiências de Fernandes na cidade tcheca é expresso por repetidas demonstrações de choque diante dos acontecimentos: “O que aconteceu a seguir foi espantoso” (OLP, p. 29); “foi então que se deu as surpresas das surpresas" (OLP, p. 33); “Foi então que se deu o milagre maior de todos os milagres” (OLP, p. 74). Suas vivências de excesso não se dão, no entanto, única e exclusivamente pela via da experimentação estética. Outras cenas eróticas, vividas ou imaginadas, contribuem para tornar singular a sua passagem pela capital tcheca. A relação sexual que mantivera com Giorgya; sua fantasia erótica com a estátua de Santa Francisca e o alarmado sonho com o estupro de menor são episódios que abordam o envolvimento conflituoso do narrador com as autoridades policiais locais.

Por um lado, as várias suspeitas de transgressão constituíram-se como experiência negativa, obrigando Fernandes a mudar-se de hotel e levando-o, no fim do enredo, a ser convidado pelo Ministério do Interior a retirar-se da República Tcheca em definitivo. Por outro, é sua má reputação momentânea – atrelada ao “estigma” de ter passado “com uma moça sua última noite antes de suicidar-se” (OLP, p. 59) – que possibilitou a ele um novo privilégio: o acesso a lugares improváveis para turistas comuns, pertencentes ao submundo *cult* da cidade. A última experiência artística de Fernandes consiste na participação na performance de Jana, modelo que tem o corpo tatuado, em tinta fosforescente, com um suposto texto inédito de Kafka. Trata-se de uma manifestação artística vinculada à periferia da cidade, à margem do circuito convencional de arte. Quando o encontra no bar “A dançarina”, o irmão de Jana e agenciador da modelo, Peter, assim complementa o convite a essa performance *underground* que fez a Fernandes: “– Suponho que o senhor não desconheça que faz parte de um círculo restrito na

cidade, não acessível a simples turistas. E o seu retrato, afinal, saiu nos jornais por causa daquela moça húngara. E já foi visto mais de uma vez entrando no Novo Museu Kafka" (OLP, p. 104).

A característica que a fala de Peter ressalta no personagem principal – a de um sujeito que "não passa despercebido" (OLP, p. 104 e p. 105) – está de acordo com a autoimagem do viajante privilegiado construída por Fernandes em sua narrativa. Esse aspecto é reafirmado também por outras perspectivas, como a da Tenente Markova, que o considera um sujeito peculiar, um dos "excêntricos e artistas do mundo inteiro" (OLP, p. 77) atraídos pela cidade tcheca. Esses dois personagens se referem positivamente ao escritor brasileiro. Nesse sentido, Fernandes difere-se de Antenor ou Martins, cujas narrativas pautam-se, em grande parte, pela construção de uma autoimagem antagônica àquela possivelmente formulada por outros discursos. Os principais conflitos enfrentados por Fernandes em sua viagem a Praga não são de ordem externa, mas, despertados pela cidade, voltam-se à sua intimidade e subjetividade.

***

Ângela Maria Dias, afirma que as experiências de Antônio Fernandes em Praga "também se caracterizam pela presença específica da mística da subjetividade como palco interior de dúvidas e especulações sobre arte, erotismo e fantasia".[92] Com efeito, as histórias que compõem o livro desencadeiam reflexões autocentradas, as quais apresentam ao leitor o caráter processual da identidade do narrador.

Logo depois de ter participado da performance da pianista Kromnstadt, por exemplo, Fernandes constata: "tinha certeza que, depois da audição daquela tarde, eu nunca mais seria o mesmo" (OLP, p. 42). Afirmações como essa ecoam ao longo do livro. Porém, são "A crucificação" e "A boneca" os capítulos fundamentais para a investigação desses processos de transformação sofridos pelo escritor, já que nesses momentos as indeterminações apresentam-se não só elaboradas verbalmente pelo discurso narrativo de Fernandes, mas também convergem para a forma de constituição da narração.

Ainda impactado pela morte de Giorgya, espantado com a arte total do "grupo Kampa" e sob efeito de álcool e ansiolíticos, Fernandes decide, no início de "A crucificação", dar um passeio à noite, às voltas da Ponte Carlos. Imerso em divagações sobre a posição transgressora de Santa Francisca na história da Igreja Católica e impressionado com a concepção "realista" da estátua, o narrador inicia um movimento de aproximação física à obra de arte, tocando-a

[92] DIAS, 2016, p.137.

sensualmente. Depois de verbalizar seu desejo pela Santa, Fernandes anuncia que: “Foi então que se deu o verdadeiramente extraordinário. Senti Francisca estender-me a mão e, num piscar de olhos, fui transportado para o interior de sua cela” (OLP, p. 71).

A partir desse momento, o escritor relata uma intensa relação de sedução e sexo com a figura, até que, após o orgasmo, pergunta-se: “Alucinação? Loucura? Transe? Possessão? Noctambulismo?” (OLP, p. 75). Tais questionamentos indicam, no momento do narrado, dúvidas do escritor a respeito da natureza daquela vivência. Fernandes vê-se, então, com as calças abaixadas perto da estátua e é surpreendido por policiais, que repreendem o comportamento público do escritor brasileiro. Mesmo que o tempo da narração seja posterior ao tempo do narrado, Fernandes prefere manter suspensa a compreensão desse fenômeno. Há, portanto, a produção de incertezas no leitor, que ainda desconhece as circunstâncias relativas às experiências desse escritor viajante.

No capítulo seguinte, “A boneca”, uma hipótese sobre o que poderia ter ocorrido com Fernandes é apresentada. Antes que a revelação seja feita, o capítulo tem indeterminações no enredo aprofundadas, indicando um acirramento da dificuldade de entendimento que o escritor fictício teve sobre a sua situação, no momento em que ela ocorreu. Trata-se do único capítulo do livro dividido em fragmentos. No primeiro, o narrador assiste ao espetáculo *Aspects of Alice*, da Cia. Ta Fantastika Black Light Theater, e compra a boneca de pano Gertrudes, uma réplica da personagem que era a sombra de Alice. No segundo, Fernandes explora sua adoração à boneca, personificando-a gradualmente, além de divagar – num estado entre a embriaguez, a vigília e o sonho – sobre as experiências eróticas que tivera na infância. Na terceira parte, ele é acusado de estupro de menor e é levado à delegacia para investigação. Ele demonstra-se completamente espantado, por não lembrar do que teria se passado na noite anterior. Na passagem da segunda para a terceira parte há uma elipse: ficam ao leitor dúvidas sobre os acontecimentos que se deram durante a madrugada. No quarto fragmento, a investigação de Dr. Hovarth aponta que Fernandes tivera uma crise de sonambulismo e que o estupro se dera apenas em sonho. O distúrbio de sono também é utilizado para explicar, portanto, a relação de Fernandes com a estátua da Santa Francisca, no capítulo anterior: “o que se tratava, também, de uma manifestação de noctambulismo, só que, daquela outra vez, havia uma memória viva como a dos sonhos mais nítidos.” (OLP, p. 101).

A descoberta do sonambulismo é de extrema importância, não só porque oferece uma explicação plausível a algumas das vivências inquietantes e perturbadoras desse narrador, mas porque apresenta ao leitor a situação de um sujeito que tem conhecimento parcial de si, não se

constitui plenamente e está em constante processo de transformação. Dois trechos de "A boneca" apontam, de maneiras diferentes, para a fragmentação do sujeito que narra:

> Com a barba e os cabelos crescidos, óculos escuros, eu atravessava uma crise total de identidade. O meu eu, seja lá em que medida ele fora integrado antes, se partira, se perdera, e não era simplesmente por causa de minha nova aparência, e sim porque, depois de experiências tão marcantes, de amores até bizarros, eu jamais poderia voltar a ser o mesmo. (OLP, p. 79)

> No infinito particular havia memórias vagas, lembranças partidas, tempos misturados, um menino que entrava num quarto em que meninas brincavam – os filhos, na casa, eram só ele e a irmã, mas às vezes vinha uma prima, uma ou outra vizinha, e naquele quarto se guardavam mistérios que o menino queria compartilhar.
>
> O mais comum era que as meninas não o aceitassem nas brincadeiras, mas, às vezes, caprichosamente, podiam acolhê-lo, a ele, um menino um pouco mais novo que a irmã e, de repente, estava ele ali brincando com bonecas, brincando de dar-lhes comidinhas, trocar roupinhas, falar com elas como mãezinha. Ah, não, isso não, o menino podia cair em si que já era demais e desarrumar tudo com brutalidade. (OLP, p. 87)

A primeira passagem consiste em uma autorreflexão do narrador, que se encontra em estado de perplexidade continuada, depois de seus chocantes encontros com Bréatrice, Giorgya e a Santa Francisca. O vocábulo "bizarro" reforça as características excêntricas e insólitas daquelas vivências. A imagem que utiliza para se referir à sua "crise de identidade", que se manifesta exteriormente pelas mudanças físicas, é a do duplo, do "eu" que, em unidade idealizada, dissociara-se, "se partira". Essa situação pode ser aproximada ao efeito de estranho, provocado pelo fenômeno do "duplo".[93] A presença do incógnito "outro" em si mesmo (ou, de outra forma, a visão de si mesmo como "outro") suscita angústias, pois no momento em que ele não mais se reconhece, o que lhe era antes familiar torna-se estranho.

A imagem do sujeito cindido se repete de maneira mais complexa no segundo trecho, pertencente ao fragmento II desse capítulo, quando Fernandes, antes de adormecer, relembra que por vezes, em sua infância, brincava de boneca com a irmã e alguma amiga. A brincadeira tradicionalmente feminina figura no excerto como expressão de uma vontade reprimida pelo narrador. Nesse momento, ele fala de si em terceira pessoa, utilizando o pronome "ele" e o substantivo "menino". Nesse caso, o fator temporal da divisão do "eu" é acentuado, dada a dificuldade do sujeito de reconhecer a si mesmo num passado não precisamente determinado, de "tempos misturados".

O segundo trecho explicita a constituição lacunar da memória de Fernandes. Em momento posterior do enredo, ele afirma que suas divagações apresentam "fragmentos que

[93] Nas palavras do autor, o "duplo" poderia desenvolver-se na "identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu" (FREUD, 2010, p. 351).

continham trechos que não eram da vida dele, Antônio, como memórias inventadas, lembranças gerais" (OLP, p. 88). Nesse sentido, o narrador admite que sua memória se compõe pela imaginação e apropriação de histórias alheias. Não se trata de uma fonte de acesso privilegiado à verdade dos acontecimentos passados, mas de instância que expressa a complexidade da constituição do sujeito que narra. À precariedade da memória é somada a importância que "A boneca" concede às manifestações do inconsciente, expresso pelo sonho do narrador. O sonho e as atividades motoras automáticas determinadas pelo sonambulismo desencadeiam uma série de acontecimentos sobre os quais Fernandes não tem controle. O espaço do domínio da razão em que ele se firma é, em comparação a *Um Crime Delicado* e "O Monstro", diminuído. Não é à toa que Fernandes sente-se fascinado pelo aspecto noturno, escuro e "sombrio" da boneca Gertrudes, pelo que nela há de misterioso, de estranhamente familiar.

O processo de transformação de identidade acompanha Fernandes até o último momento, quando retorna para o Brasil: "Eu era um viajante tão solitário como quando de minha chegada à cidade, no entanto, era bem outro, transformado pelas pessoas e acontecimentos em minha vida no último mês e pouco" (OLP, p. 132). As viagens mais íntimas e os eventos que se dão no "palco interior" de Fernandes são os elementos priorizados por ele como matéria de narração. A viagem a Praga é também uma jornada de descoberta de si.

O fato de dois importantes capítulos de *O Livro de Praga*, "A crucificação" e "A boneca", consistirem em matéria elaborada a partir das manifestações do inconsciente de Fernandes, dadas a ver ao exterior devido ao sonambulismo, é sintomático desse processo. Da relação sexual e do estupro, nesses capítulos, não participam outros seres humanos. Portanto, não há encontro de fato: a conjunção carnal e a violência se dão no inconsciente do sujeito que conta as histórias. Se o escritor viajante não fosse sonâmbulo, ele não teria vivenciado esses acontecimentos e perderia parte significativa de sua matéria narrativa.

***

Outro aspecto importante da caracterização de Fernandes é a relação que ele mantém com o mercado editorial, o que motiva, mais do que a acusação de estupro, a formulação de sua narrativa. O relacionamento entre o escritor e seu editor já havia sido ficcionalizado por Sérgio Sant'Anna em textos anteriores. Em "O Duelo" (*A Senhorita Simpson*, 1989), por exemplo, os conflitos entre esses sujeitos são levados às máximas consequências, uma vez que, ao final do conto e depois de uma discussão, o escritor acaba por jogar seu editor, literalmente, na lata do

lixo. A narrativa, assim, formula uma imagem negativa do mercado editorial. *O livro de Praga* permite que reflexões sobre essa relação sejam exploradas de modo diverso.

O vínculo de Fernandes com o mercado editorial se dá por meio de Roberto Martins, "um homem de trinta e cinco anos, bastante rico, bem-humorado e que gostava de seu trabalho" (OLP, p. 15). Ao invés de digladiar-se com seu editor, o narrador de *O livro de Praga* estabelece com ele uma relação de dependência burocrática e financeira. Além de solicitar dinheiro para a exclusiva audição de Béatrice Kromnstad, Fernandes recorreu a Roberto quando precisou de apoio judicial contra a acusação de pedofilia que sofrera: "Contactei imediatamente o chefe, que, por meio da embaixada, conseguiu-me um advogado bilingue, tcheco-inglês" (OLP, p. 95). Em seu retorno ao Brasil, no último capítulo, afirma que "embora ele fosse bem mais jovem do que eu, durante todo o tempo que estivera em Praga eu o sentia como um pai protetor, que cuidava de mim à distância" (OLP, p. 136). De fato, episódios importantes da passagem de Fernandes por Praga dependem dessa assistência remota do contratante.

Os cuidados concedidos por Roberto não são, no entanto, gratuitos. Em "A pianista", depois de o empresário liberar mais sete mil dólares no *worldcard* do narrador, para que ele pudesse assistir ao concerto privado, ocorre o seguinte diálogo:

> "Você sabe por que sou tão pródigo na liberação de crédito para os meus patrocinados, Antônio?"
> "Generosidade, Roberto."
> "Não é só isso, meu querido. É porque, depois da pequena fortuna inicial que cada um me custa, só me resta ir em frente, investindo mais para obter um retorno mais adiante, nos livros e filmes. Até logo, Antônio."
> "Até logo, chefe." (OLP, p. 17)

A conversa evidenciaria que fora encomendado a Fernandes um livro baseado na sua viagem a Praga. Ele figura como um escritor profissional cujo trabalho específico na capital tcheca vinculava-se de maneira direta às expectativas da editora que o contratara. Se, por um lado, esse vínculo de subordinação confere a Fernandes certos privilégios, por outro, contribui para a desmistificação da ideia de que ele é um gênio e ser superior que despreza necessidades básicas humanas. A dessacralização do ofício do escritor também se dá pela utilização que Sérgio Sant'Anna faz do humor, já que Fernandes encontra-se, por vezes, em situações constrangedoras, que permitem a sua ridicularização.[94] É o que ocorre, por exemplo, no capítulo "A crucificação", quando, com o zíper da calça aberto e usando chinelos, ele é surpreendido por policiais na Ponte Carlos, ou quando as marcas de destruição em Gertrudes evidenciam que ele usara a boneca de pano como objeto sexual.

[94] RAPOSO, 2015, p.92.

Assim como a estadia em Praga, a escrita de Fernandes tem propósitos mercadológicos. As passagens metalinguísticas sugerem a seleção que o escritor faz dos acontecimentos em sua narrativa para que essa se torne mais interessante aos supostos leitores, como pode ser observado em afirmações como: "Bem, não adianta reproduzir em minúcias tudo o que se disse." (UCD, p. 94); "Não vou descrever pormenores processuais, que são sempre tediosos" (UCD, p. 94) e "Não estou aqui para escrever platitudes sobre viagens" (UCD, p. 133). A função da metalinguagem é, portanto, distinta da empregada em *Um crime delicado* e em "O monstro", já que nessas obras os cuidados extremos com os discursos vinculam-se a propósitos específicos de construção de uma autodefesa dos sujeitos que narram.

A pesquisadora Samira Almeida, em uma comparação entre *Um crime delicado* e *O livro de Praga*, destaca que na narrativa de 1997 há processos que se perdem no romance publicado em 2011, tais como a "ênfase no tempo da enunciação, no ato do narrador de corrigir a própria fala, na sua ação constante de conferir sentido ao passado e analisar os recursos empregados na transformação da vida em grafia".[95] O narrador de *O livro de Praga* respeitaria, ainda, a cronologia e a linearidade dos acontecimentos passados e não questionaria, no tempo presente, sua percepção sobre o vivido, o que, segundo a pesquisadora, "causa certo empobrecimento à trama".[96] Isso ocorre, de fato, mas as diferenças entre os modos de narrar de Martins e Fernandes não são gratuitas. Um dos aspectos que contribuem para essa mudança é a relação que os narradores estabelecem com a acusação de crime sexual.

A obsessão com a manipulação discursiva, observada em "O monstro" e *Um crime delicado,* encontra-se ausente em *O Livro de Praga*. No livro mais recente, o narrador logo livra-se da suspeita de estupro. Essa situação não é o único determinante para a conformação dos modos de narrar de Fernandes. Afinal, o livro é composto por outros seis capítulos que exploram outras vivências do eu-viajante. Porém, a premissa da acusação retirada, certamente, influencia na forma narrativa. Fernandes não objetiva usar sua escrita para a construção de um discurso (sutil ou aberto) de autodefesa, como Martins ou Antenor. Os pressupostos de sua escrita são outros, explicitamente vinculados ao mercado.

[95] ALMEIDA, 2015, p.13.
[96] Ibidem, p. 74.

1.4 Intelectuais sob suspeita

Não há dúvidas de que as maneiras com que Antenor Lott Marçal, Antônio Martins e Antônio Fernandes constituem suas identidades narrativas apresentam diferenças umas em relação às outras. A despeito das especificidades de cada narrador, as profissões de Antenor, Martins e Fernandes permitem considerá-los como um grupo de intelectuais. O campo da intelectualidade é heterogêneo e pode comportar tanto sujeitos comprometidos eticamente, quanto profissionais apáticos aos problemas sociais e aqueles que se posicionam abertamente a favor da destruição. Nas narrativas de Sant'Anna, a suspeita de estupro (independente se o crime tenha ocorrido ou não) contribui para a construção da imagem do intelectual antagônica à do pensador voltado para problemas sociais e para o bem-estar da coletividade.

Em sua leitura do conto "O monstro" (em "Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates"), Jaime Ginzburg atenta para o fato de que a instrução formal de Antenor não o impediu de cometer os crimes de estupro e homicídio. Baseando-se na crítica de Adorno e Horkheimer à razão instrumental, o crítico afirma que "Não existe nenhuma garantia de que alguém, por ser culto ou letrado, seja moralmente responsável ou eticamente dedicado ao outro".[97] Assim, considerando-se as múltiplas possibilidades de interpretação do conto, Ginzburg sugere, como uma delas, "a desmistificação da imagem estereotipada do intelectual como homem de bem, apontando para uma conexão funda entre o cálculo destrutivo e o pensamento complexo".[98] De fato, a postura de Antenor não é ética. Ele utiliza o domínio que tem da retórica em benefício próprio, reificando tanto Frederica quanto Marieta.

Essas observações dialogam com as reflexões que Vera Lúcia Follain de Figueiredo faz em "Intelectuais sob suspeita: narrativas ficcionais e declínio dos ideais universalistas". Neste ensaio, a pesquisadora defende que tanto Antenor quanto Martins seriam prisioneiros do "obscurantismo das luzes".[99] Figueiredo apresenta uma reflexão sobre "O monstro" e *Um crime delicado* que considera a problematização, nos dois textos, da figura do intelectual vinculado à razão instrumental. Essas ideias são desenvolvidas em outro artigo seu publicado posteriormente: "A partir do momento em que se põe em xeque a universalidade dos valores que sustentaram a cultura moderna, colocando-se no centro dos debates a relação entre poder e prática sociais de linguagem, a própria figura do intelectual é colocada sob suspeita, associada à prepotência da razão ocidental, à pretensão de falar pelo outro e à vocação totalizadora".[100]

---

[97] GINZBURG, 2012, p.198.
[98] Ibidem, p. 199.
[99] FIGUEIREDO, 2009, p.04
[100] Idem, 2012, p. 02.

Além do questionamento da imagem do intelectual como homem de bem, a partir da caracterização de Antenor, Martins e Fernandes, é possível problematizar também o estereótipo do suspeito de crime cristalizado no imaginário social predominante, como sujeito marginalizado, com marcadores sociais, de raça e classe definidos. Em relação à violência sexual, é importante observar que, em nossa cultura, o estereótipo do criminoso sexual desvia-se das características apresentadas e da posição ocupada pelos sujeitos acusados de estupro nesses textos de Sant'Anna. Os três personagens narradores, ao contrário, discutem sobre o estupro como circunstância que deles exigiria elementos próprios de sua condição de privilégio sociocultural, tais como "sensibilidade", "cuidado" e "delicadeza". É sobre os modos de configuração da violência nos discursos dos intelectuais que se dedicará o próximo capítulo.

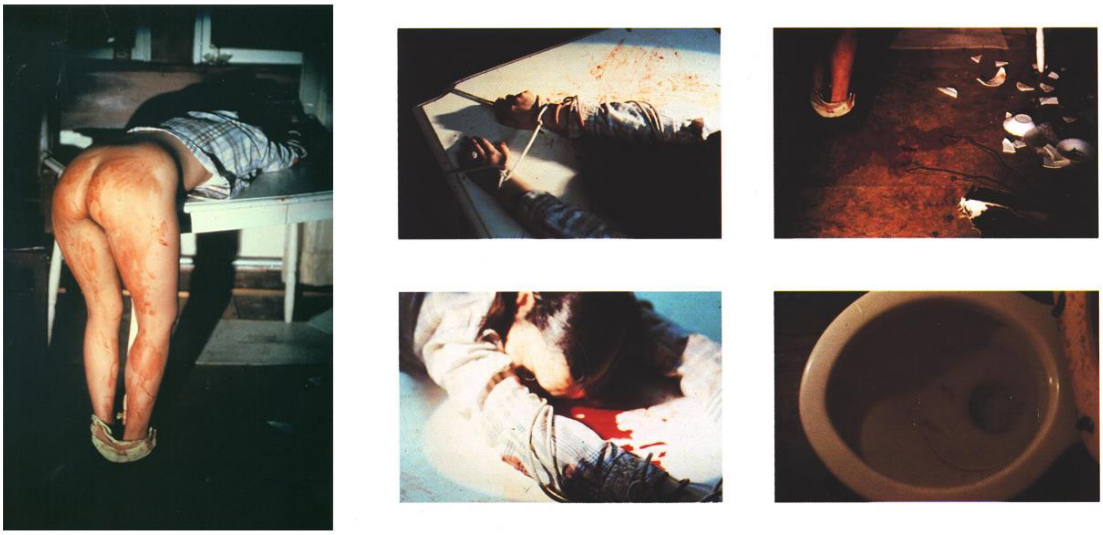

Figura 5 – *Untitled* (Rape Scene) (1973), de Ana Mendieta

2. ASPECTOS DA VIOLÊNCIA SEXUAL

Este capítulo trata da configuração da violência sexual em "O monstro", *Um crime delicado* e *O livro de Praga*. Em um primeiro momento, discutem-se a maneira com que os intelectuais nomeiam seus atos e quais os significados que o professor de filosofia, o crítico teatral e o escritor atribuem aos estupros pelos quais são acusados. Na segunda parte do capítulo, analisam-se outros momentos das tramas narrativas em que a violência sexual surge como possibilidade, além de se comentar sobre aspectos da sexualidade viril, manifesta nas narrativas de Martins e Fernandes. Na última parte, analisam-se, por fim, as especificidades em torno da acusação nos casos de *Um crime delicado* e *O livro de Praga.*

2.1 "A inominável violência sexual"

No conto "O milagre de Jesus", de Sérgio Sant'Anna, Isaura, uma personagem com deficiência física, é vítima de estupro coletivo. Jesus, o morador de rua que narra a história, refere-se a essa experiência traumática como uma "inominável violência sexual".[101] O adjetivo "inominável" é polissêmico. No contexto da narrativa em questão, a palavra relaciona-se tanto à abjeção do ato quanto à brutalidade indescritível empregada por dois dos três violadores de Isaura. Em uma perspectiva mais ampla, "inominável" pode remeter, ainda, ao inenarrável, aos limites da linguagem para a abordagem de situações extremas, excessivas e chocantes. Além disso, o adjetivo refere-se a um interdito, a um assunto tabu, sobre o qual não se debate.

Se emprestada às circunstâncias do presente estudo, a expressão "inominável violência sexual" pode ser entendida também de maneira mais elementar: como a violência que não pode ser mencionada, como a que não é designada por seu devido nome. "O monstro", *Um crime delicado* e *O livro de Praga* apresentam especifidades de linguagem no que diz respeito à nomeação do crime de estupro. Antenor, Martins e Fernandes formulam, cada um a seu modo, discursos tendenciosos sobre histórias que, a partir de outras perspectivas, podem ser consideradas de inenarrável violência.

[101] SANT´ANNA, 2013, p.54.

2. 1. 1 Vocabulário – aproximações

Em "O monstro", Antenor afirma não almejar, através da entrevista, nenhum tipo de reparação por seus crimes, nem a absolvição do público leitor da *Revista Flagrante*: "Não desejo fornecer nenhuma desculpa para os meus atos. Não pretendo defender-me, como aliás se viu durante o julgamento" (Om, p. 14). Porém, o vocabulário que o professor de filosofia utiliza para se referir ao crime de estupro permite observar uma construção discursiva que tem efeito atenuante da violência sexual perpetrada por ele contra Frederica.

O vocábulo "estupro" aparece em três momentos de "O monstro". No primeiro cabeçalho das *Páginas Especiais,* o editorial da revista esclarece que Antenor fora condenado a 30 anos de reclusão "pelo **estupro** e co-autoria do assassinato de Frederica Stucker" (Om, p. 39, grifo meu). O segundo cabeçalho informa, novamente, que Antenor e Marieta narcotizaram e submeteram a jovem a "abusos sexuais, que culminaram no **estupro** de Frederica por Antenor" (Om, p. 69, grifo meu). O entrevistador Novalis inicia a primeira pergunta endereçada ao professor da seguinte maneira: "*As pessoas que o conhecem ficaram muito surpresas com a sua confissão de* ***estupro*** *e participação no assassinato da jovem Frederica Stucker*" (Om, p. 40, grifo meu, itálico no original). Como se nota, sempre que a palavra em questão aparece, ela está vinculada à voz narrativa da Revista ou de seu representante.

O entrevistado, ao contrário, não utiliza o substantivo "estupro" em nenhum momento de suas respostas. Ele alude a esse crime como "violência sexual" (Om, p. 71) apenas uma vez e utiliza a expressão eufêmica "forçá-la sexualmente" (Om, p. 55). Antenor recorre também à palavra "possuir", como em "O que eu estava esperando para **possuir** Frederica" (Om, p. 61, grifo meu). Esse verbo é manipulado por ele também quando se refere a um ato sexual consentido. Comentando a respeito de sua relação com Marieta na noite da morte de Frederica, Antenor afirma: "Talvez eu possa dizer que **possuí** Marieta com fúria. Eu queria submetê-la e, por outro lado, gostaria de sumir dentro dela para sempre." (Om, p. 68, grifo meu). A utilização pelo professor do mesmo verbo para aludir ao sexo com Frederica e, depois, com Marieta é estratégica, pois escamoteia a imposição não consensual empregada contra a vítima.

Pierre Bourdieu apresenta a ideia de que em sociedades patriarcais, de acordo com o pensamento dominante, "O ato sexual em si é concebido pelos homens como uma força de dominação, de '**posse**'".[102] No contexto brasileiro, a antropóloga Lia Zanotta Machado aponta que a "sexualidade masculina é metaforicamente pensada como a que penetra, a que se apodera

[102] BOURDIEU, 2014, p. 36.

do corpo do outro".[103] O verbo "possuir" utilizado por Antenor conota, portanto, resíduos de um discurso tradicional que estabelece uma hierarquia de gêneros, em que há imposição do masculino sobre o feminino.

Em nenhum momento, Antenor refere-se a si mesmo como um violador sexual. Porém, ele assume sua responsabilidade na morte de Frederica, como se observa em: "Eu deixei Frederica morrer. Eu a matei com Marieta" (Om, p. 64) e em "O cristianismo vê também a dor dos assassinos como eu" (Om, p. 80). A morte de Frederica é encarada como fatalidade, ao passo que o estupro foi previamente concebido pelo casal. Isso pode ser inferido a partir da seguinte passagem, em que Antenor relata suas intenções em relação à vítima, então desacordada: "Quando Marieta e depois eu cheiramos cocaína, já tínhamos em mente o que queríamos fazer. / *FLAGRANTE: Inclusive matar a moça? /* ANTENOR: Não, isso não. Isso só se tornou inevitável depois que passamos de certo ponto" (Om, p. 59). Tais respostas dão maior ênfase ao crime de assassinato. O estupro é concebido pelo entrevistado como violência de menor importância, com a qual ele não se preocuparia em outra ocasião.

Percebe-se no discurso de Antenor a manipulação reiterada de um vocabulário pertencente ao campo semântico afetivo. Quando discute sobre os abusos sexuais cometidos contra Frederica, ele afirma que "a todo tempo sentia ternura por ela" (Om, p. 58). O criminoso enfatiza, assim, o carinho e o cuidado que supostamente teve pela vítima durante o ato de violação. Antenor constrói discursivamente a ideia de que "Os meus sentimentos em relação a ela, Frederica, só foram voltando, crescendo, depois" (Om, p. 67) da morte da jovem. Assim, ele enfatiza o afeto que supostamente sentia por Frederica, também no momento de sua narração:

> Mas, quanto aos meus **sentimentos**, posso transmitir uma certeza maior, como se fossem eles os verdadeiros fatos, e não consigo mais me ver sem essa presença em mim de Frederica Stucker. Quando a conheci, **gostei** dela imediatamente. E passei a querê-la com **paixão** quando a contemplei a secar os cabelos; naquele momento em que ela não se sabia observada e por isso se revelava limpidamente. É claro que o ter cometido **todas aquelas coisas** contra ela obstruía em grande parte esses sentimentos. A partir do instante em que decidi denunciar-me, foi como se a reencontrasse, me libertasse para **amá-la.** E, já que me dispus a revelar tantas coisas, revelarei mais isto: sou assaltado o tempo todo por um desejo, que às vezes se transforma em esperança, mesmo que insensata, de que haverá um outro plano de existência em que me reencontrarei com Frederica e me ajoelharei a seus pés, não propriamente para pedir-lhe perdão, mas para que me compreenda e a todo o **meu amor por ela**; a todo o desejo que me levou a **possuí-la** até o aniquilamento. E sonho que, diante de **um amor assim tão absoluto**, Frederica me estenderá a mão para que eu me levante e nos abracemos apaixonadamente. Esta é uma outra e grande razão por que concordei em falar. Para apregoar **todo o meu amor** por Frederica Stucker. (Om, p. 78, grifos meus)

[103] MACHADO, 2001, p.05-06.

Na resposta de Antenor, a violência sexual pode ser subentendida por meio da expressão "todas aquelas coisas". Esta sugere que o professor está comentando eventos previamente conhecidos de seu público leitor. O uso dessa expressão em substituição aos termos "estupro" e "homicídio" chama a atenção porque faz alusão aos crimes de forma vaga, imprecisa e banalizada e expressa uma maneira de não designar os acontecimentos com seu devido nome. O pronome "aquelas" conota certo grau de distanciamento que o entrevistado assume dos atos criminosos que cometeu.

Antenor alega que o que fizera com Frederica "obstruiu" seus "verdadeiros" sentimentos pela jovem, indicando que a afeição que ele demonstra ter na entrevista já se fazia presente quando de seu fugaz convívio com a moça. Além da "paixão" e do interesse instantâneo, é o "amor" que prevalece como afeto enfatizado na construção do discurso do professor. Trata-se de um sentimento que já vem anunciado no próprio subtítulo do livro de Sant'Anna: "*O monstro* – três histórias de amor". A palavra amor e seus derivados aparecem quatro vezes no trecho, de maneira hiperbólica: "amor assim tão absoluto". Esse sentimento é reiterado ainda pela alusão idealizada que o professor faz à possibilidade de fusão póstuma com seu objeto de amor, de comunhão consentida e recíproca com Frederica.

A declaração de amor dialoga com configurações de discurso de reparação elaboradas, no campo social, por homens apenados por estupro. A partir da análise de entrevistas com sujeitos encarcerados por esse crime, Lia Zanotta Machado constatou que muitos deles procuravam, em suas narrativas, "transformar a relação de estupro em um *momento amoroso* ou no *passo inicial de um casamento*".[104] Trata-se de um modo de reparação pública que se baseia na contínua desconsideração da alteridade. Os discursos desses criminosos não consistiam em uma reflexão contundente sobre as motivações do crime, não demonstravam arrependimento nem constituíam um legítimo pedido de desculpas. O amor como construção discursiva autocentrada também é um aspecto percebido em "O monstro". A declaração de afeto é importante para sua não velada defesa, porque atenua os crimes e visa a gerar empatia dos leitores da *Flagrante* por Antenor.

***

Em *Um crime delicado,* Antônio Martins é acusado de estupro por Inês. Ele passa por investigações policiais, pelo processo judicial, mas é, ao final do livro, absolvido. Apesar de o

[104] MACHADO, 2000, p.310, grifos no original. A pesquisa em questão foi desenvolvida em Brasília, com entrevistas realizadas entre os anos de 1994 e 1995.

crítico teatral considerar dissimulado o desmaio da modelo, há contundentes indícios, assumidos pelo próprio narrador, de que a personagem feminina se encontrava inconsciente quando a relação sexual aconteceu. Porém, o delegado e o juiz responsáveis pelo caso sentenciaram a inocência do intelectual "*In dubeo pro reo*" (UCD, p. 129) devido à falta de provas materiais contra ele. Assim, a construção da narrativa instaura um regime de ambiguidade radical em relação à determinação dos acontecimentos.

Em sua narrativa de 132 páginas, Martins também evita a utilização do vocábulo "estupro" e de suas derivações. A primeira ocorrência se dá somente à página 113, quando o policial intima o crítico a comparecer com urgência à delegacia, já que ele "estava sendo acusado de **estuprar** a senhorita Maria Inês de Jesus" (grifo meu). Mais adiante, Martins indica que seu julgamento criminal favorecia a publicidade do artista Vitório Brancatti e que este não seria "incauto a ponto de referendar um **estupro**" (UCD, p. 121, grifo meu). O Ministério Público considerou Martins um "**estuprador** insensível" (UCD, p. 123, grifo meu), devido à sua fria atitude de "comer o biscoitinho" em público, logo após "violar uma mulher" (UCD, p. 123). "Crime sexual" (UCD, p. 121) e "violações" (UCD, p. 127) são outras expressões retomadas por Martins em alusão aos termos usados pelos operadores do direito durante a audiência de instrução.

O narrador de *Um crime delicado* não nega que "mantivera relações com a modelo" (UCD, p. 128), mas sustenta que o sexo com Inês consistiu em "um encontro amoroso consentido" (UCD, p. 123). Para se referir àquele momento, Martins emprega palavras, expressões ou orações que constituem eufemismos no que tange ao desmaio de Inês. Duas dessas ocorrências chamam a atenção. A primeira aparece na carta enviada à modelo, onde se lê: *"Se você pensar que fui impulsivo e dominador, aproveitando-me da sua prostração, posso justificá-lo por sentimentos e desejos que ordenavam que eu fosse até o fim"* (UCD, p. 110, itálico no original). Nessa passagem, o substantivo "prostração" indica que Inês encontrava-se inerte, inativa, por conta de alguma fraqueza ou abatimento, de causa desconhecida até aquele momento. A "prostração" é um substantivo que ameniza a gravidade da provável situação de inconsciência em que Inês se encontrava. A segunda ocorrência se dá quando Martins afirma que estava "abraçando, possuindo [Inês], mesmo sem uma resposta mais evidente de sua parte" (UCD, p. 104). Nesse caso, a expressão "sem uma resposta mais evidente de sua parte" também indica a inatividade e a falta de envolvimento de Inês no ato sexual.

Martins enfatiza, ainda, a "delicadeza" contida em "seus atos" e toda preocupação e zelo com a suposta vítima no momento da violação. Ele afirma, por exemplo, que suas "carícias" na modelo foram "sempre ternas" (UCD, p. 103). Em seu discurso narrativo, o adjetivo "delicado"

não se restringe à qualificação da maneira com que ele se aproximou fisicamente da modelo. O narrador reivindica para si a caracterização de um sedutor, talvez um "violador" (UCD, p. 132), "muito delicado" (UCD, p. 35) e a detenção de uma "força delicada" (UCD, p. 132). Afirma, por duas vezes, existir entre Inês e ele uma "delicadeza de sentimentos" (UCD, p. 102 e 104). O extremo cuidado de Martins com a personagem feminina é repetido ao longo da narrativa e relaciona-se a seu suposto desejo de proteger Inês, dada a deficiência física da modelo. Sua preocupação com a personagem feminina é apresentada estrategicamente muito antes que a denúncia de estupro seja revelada aos leitores. Isso contribui para a formulação do argumento de que ele não poderia fazer mal a quem tutelava.

Segundo a perspectiva do crítico, sua "delicadeza" pôde ser comprovada com o resultado do exame de corpo de delito. Não foram encontrados em Inês indícios físicos que evidenciassem a resistência da mulher ao ato sexual. Martins analisa a "ausência de contusões em Inês" (UCD, p. 118) como prova de que ele não havia forçado a relação: "Do contrário – se tivesse havido violência, por que não estaria também o corpo de Inês marcado ou machucado?" (UCD, p. 118). Em outra passagem, ele alega: "O que rejeitei – e todos sabem disso – foi que tivesse havido coação e, muito menos, violência." (UCD, p. 117). A negação reiterada do uso de força física indica que Martins tem uma concepção estereotipada de estupro, segundo a qual a vítima é ameaçada, agredida e resiste, mas não consegue impedir a violação.

O estereótipo sobre o estupro consiste em um importante elemento para a construção da autodefesa de Martins durante a audiência de instrução. A absolvição do crítico ao final do livro chama a atenção para o que ocorre de forma dominante no campo social. No Brasil, "a polícia e o judiciário tendem a não classificar como estupro uma denúncia se não houver violência física marcada no corpo".[105] Isso ocorre porque decisões tomadas por operadores do direito não são isentas da influência do imaginário cultural hegemônico. A antropóloga Miriam Steffen Vieira (2011) demonstra a interferência dessas ideias culturais predominantes também na tipificação jurídica que agentes policiais fazem do crime, ao acolherem queixas que envolvem estupro. Esse imaginário conforma o que ela caracteriza como os "limites" para a compreensão da violência sexual. Sua pesquisa aponta que crimes praticados sem lesões físicas e por sujeitos conhecidos da vítima são dificilmente tipificados como ato sexual realizado através de constrangimento.[106]

---

[105]ALMEIDA; MARACHINI, 2018, p.19.

[106] A pesquisa etnográfica realizada por Vieira – a partir de boletins de ocorrência registrados em 2003 na Delegacia da Mulher em Porto Alegre – aponta as seguintes variantes para a desqualificação do estupro enquanto crime: "1-) o grau de conhecimento entre as partes, sendo mais reconhecidos os autores desconhecidos; 2-) principalmente em caso de pessoas conhecidas, há suspeita de consentimento; 3-) a incontestável credibilidade das

A insistência de Martins em negar o termo "violência" liga-se também ao modo como esse léxico é empregado para descrever o crime de estupro nos termos da lei. Na terceira parte do livro, o crítico demonstra conhecer bem os jargões do campo jurídico.[107] Ele afirma não ter sido condenado por "provas iniciais insuficientes para caracterização imediata de um constrangimento da querelante a conjunção carnal, mediante violência ou grave ameaça, que [me] capitularia em crime hediondo e inafiançável" (UCD, p. 118). Essa passagem interessa por apresentar semelhanças de léxico e de estrutura frasal com a redação do Código Penal vigente no Brasil na época de publicação do livro. De acordo com esse documento oficial, o estupro era classificado como crime contra os costumes, e consistia em "Constranger mulher à conjunção carnal, mediante violência ou grave ameaça".[108] As semelhanças de linguagem revelam, portanto, que Martins manipula sua instrução de forma antiética, para benefício próprio.

O crítico insiste em seu afeto por Inês, fazendo uso constante do vocábulo "amor" e de suas variações.[109] Isso pode ser observado em comentários como "É estranho e eletrizante o **amor**" (UCD, p.104, grifo meu), ou na seguinte passagem da carta que ele endereçou a Inês, após a violação acusada ter sido consumada: "*Como gostaria de tratá-la, com simplicidade, de 'Inês querida', ou, mais audaciosamente, de 'meu* ***amor****'*" (UCD, p. 109, grifo meu, itálico no original). Martins refere-se à visita que fizera à casa de Inês como um encontro romântico, uma "entrega **amorosa**" (UCD, p.106, grifo meu), que se deu em uma "tarde-noite de **amor**" (UCD, p. 123, grifo meu). Ele considera, ainda, sua satisfação sexual como a "consumação daquele enlevo **amoroso**" (UCD, p. 107, grifo meu). Destaca-se o argumento de Martins de que durante o ato sexual Inês havia manifestado "vontade de entregar-se" a ele, ao que acrescenta: "Não ousava dizer: **amar-se**" (UCD, p. 126, grifo meu). As ideias de consentimento e reciprocidade

---

'provas' que envolvem exames médicos periciais e laboratoriais; 4-) A presença de concepções sobre práticas sexuais e gênero; 5-) tênue fronteira entre moralidades e criminalidades; e 6-) a necessária manifestação pública da dor, como forma de constatar o estupro." (VIEIRA, 2011, p. 136).

[107] São exemplos desses jargões, pertencentes ao que Martins denomina de "ritos policiais e judiciais" (UCD, p. 118): "crime de ação privada" (UCD, p. 118); "audiência de instrução" (UCD, p. 123); "aditamento à queixa-crime" (UCD, p. 123); "laudos médico anexados aos autos" (UCD, p. 123) ou "litígio" (UCD, p. 131).

[108] A tipificação do crime de estupro no Código Penal brasileiro sofreu modificações em agosto de 2009, com a sanção da Lei 12.015/09. Heloísa Buarque de Almeida e Laís Ambiel Marachini (2017, p.13) explicam, assim, tais mudanças: "Antes, em termos legais, estupro restringia-se a 'conjunção carnal', ou seja, penetração vaginal. Na parte dos 'crimes contra costumes', como 'crime contra a liberdade sexual', o artigo 213 definia o estupro como 'Constranger mulher a conjunção carnal, mediante violência ou grave ameaça', com pena de 3 a 8 anos, e nomeia atentado violento ao pudor (art. 214) o ato de 'Constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a praticar ou permitir que com ele se pratique ato libidinoso diverso da conjunção carnal', com pena de 2 a 7 anos. A Lei n° 12.015, de 7 de agosto de 2009, une os dois tipos penais acima sob a mesma categoria de estupro, mas então classificado como "crime contra a dignidade sexual". O Código Penal vigente antes da Lei 12.015 está disponível em https://www.oas.org/juridico/mla/pt/bra/pt_bra-int-text-cp.pdf. Acessado em: 03 de julho de 2018.

[109] A palavra "amor" e suas variações aparecem de forma mais contundente na terceira parte da narrativa de Martins, quando ele discorre sobre o processo judicial. Verificou-se 12 ocorrências desse tipo.

do “amor” da modelo criam a imagem de laço afetivo entre Martins e Inês e contribuem para a reafirmação que o crítico teatral faz de sua inocência.

***

Em *O Livro de Praga,* questionamentos em torno de um possível estupro são apresentados no capítulo “A boneca”, em que o narrador-personagem, durante uma crise de sonambulismo, encena a violação de uma garota menor de idade, acabando por destruir materialmente sua boneca de pano, Gertrudes, através de atividades motoras involuntárias. O estupro cometido por Antônio Fernandes está restrito a um estado que se assemelha ao sonho. Fernandes afirma que o sonâmbulo é um sujeito “capaz de falar e realizar algumas atividades durante o sono e, em geral, não se recorda disso quando desperta.” (OLP, p. 98). Interessa aqui analisar o modo com que o narrador, em estado de vigília e consciente do processo de escrita de seu livro, refere-se ao ato que ocasionou a acusação de estupro.

Os termos “estupro” ou “pedofilia” não aparecem nenhuma vez na narrativa. Quando o narrador retoma as queixas dos hóspedes do hotel que o acusaram do crime, afirma: “Disseram os quatro terem ouvido frases de assédio sexual vindas de meu quarto” (OLP, p.96). Nesse caso, Fernandes reproduz, pelo discurso indireto, os termos utilizados pelos turistas. O vocabulário atribuído a esses viajantes se aproxima ao usado pelos policiais e pelos representantes do Ministério Público que, nas falas em discurso direto, referem-se ao acontecimento como provável “crime” (OLP, p. 99). Tais expressões se distanciam da maneira com que o viajante brasileiro e seus defensores – o advogado Faber e o doutor Hovarth – referem-se ao caso. Tal contraste, apesar de sutil, pode ser observado no seguinte trecho:

> Este, o doutor Faber, disse-me que eu devia confiar-lhe tudo, e, uma vez convencido de que eu lhe dizia a verdade, aconselhou-me a assumir todos os meus atos com a boneca, pois, desconfiando a polícia de que se tratava de um caso de **abuso de menor**, essa suspeita poderia crescer caso eu não assumisse os **atos libidinosos com a boneca**, que eram inquestionáveis. (OLP, p. 95-96, grifos meus)

Enquanto a polícia desconfia de “abuso de menor”, termo jurídico que incriminaria Fernandes, este reporta-se ao ocorrido utilizando a expressão inespecífica e, por si só, não passível de punição legal, “atos libidinosos”. É importante notar que, nesse momento da história, o transtorno de sono do narrador ainda não tinha sido descoberto. Nesse sentido, os “atos libidinosos” referem-se ao que o escritor fizera com a Gertrudes – dados os indícios concretos da utilização da boneca como “objeto sexual” (OLP, p. 95) – ao passo que o “abuso de menor” reporta à linguagem comum ao direito penal e provavelmente usada pela acusação

de Antônio Fernandes para nomear a suspeita de pedofilia. O contraste entre as expressões "abuso de menor" e "ato libidinoso" é resultado das diferentes especulações feitas sobre o que aconteceu entre Fernandes e Gertrudes antes da revelação do sonambulismo.

Depois que o sonambulismo do escritor é identificado, o Ministério Público de Praga passa a acusar o escritor não mais de estupro de vulnerável, mas de "atos obscenos atentatórios ao pudor" (OLP, p. 99), dada a perturbação causada, durante a madrugada, aos outros hóspedes do hotel *Três Avestruzes* e aos vestígios de desmantelamento da boneca, que comprovavam que o escritor fictício manteve com ela uma "relação perversa". Nesse sentido, o vocabulário predominante, em referência às atividades noturnas de Fernandes, encontra-se no campo semântico da perversão sexual. Em outros momentos do texto, o narrador se refere ao uso sexual da boneca como "meus atos com a boneca" (OLP, p. 95) e assume que Gertrudes foi "submetida a meus caprichos" (OLP, p. 97). Para se opor à nova acusação criminal, o doutor Hovarth, investigador responsável pela revelação de que Fernandes era sonâmbulo, defende que os atos do escritor brasileiro, além de restritos ao ambiente privado, eram "inocentes, singelos, se comparados ao que se costumava chamar de perversão sexual" (OLP, p. 99).

Logo, mesmo que o sonambulismo de Fernandes caracterizasse uma cena de pedofilia, esse termo não é mencionado por Hovarth, para quem o sonho de violação é reduzido ao que chama de "intercurso com uma boneca" (OLP, p. 100). O investigador também personifica Gertrudes, que é percebida como alguém que, durante os acontecimentos, por mais inanimada que fosse, teria demonstrado "timidez e medo, também desejo" (OLP, p. 100). O doutor diz que o protagonista conseguiu "sintonizar a ânima poética de que a menina fora dotada" (OLP, p. 100) e tirar de "Gertrudes uma resposta, uma entrega" (OLP, p. 101). Esses comentários apontam para o argumento, ainda que juridicamente desnecessário, do consentimento de Gertrudes na fantasia de Fernandes. A suposta "entrega" da boneca e o termo "intercurso" conotam um afastamento discursivo da imagem de estupro. Nesse sentido, mesmo sonhada, a violência sexual nunca é assumida como tal.

Fernandes sustenta possuir um "grande afeto e carinho" (OLP, p.97) por Gertrudes, seja ela entendida como a personagem sombra do *Ta Fantastika Black Light Theater*, a atriz Gertrudes Lidová ou a própria boneca de pano. O doutor Hovarth também reforça, em suas observações, esse sentimento. O médico ressaltou, por exemplo, que a linguagem fria do "jargão jurídico e policial" retiravam do "comportamento" e das "falas noturnas" de Fernandes o "seu caráter afetivo, todo o **amor** contido em meu contato com Gertrudes" (OLP, p. 100, grifo meu). Fernandes declara que incomodava a ideia de ter usado a boneca como objeto sexual: "talvez me deprimisse ainda mais o que eu fizera, conforme todas as marcas, a Gertrudes, por

quem – quase desnecessário repetir – sentia grande afeto e carinho desde que a vira no palco" (OLP, p. 97-98). O sentimento de amor é reforçado pelo narrador também de maneira indireta ao longo do capítulo, dada a ênfase que concede às peculiaridades de sua boneca.

2.1.2 Apatia, êxtase e autoconhecimento

Em "O monstro", a indiferença de Antenor diante do sofrimento e da morte de mulheres supostamente amadas causa perplexidade. Ao ser questionado por Alfredo sobre seus sentimentos em relação ao suicídio da namorada Marieta, o entrevistado afirma: "Eu não sentia nada além de vontade de ficar sozinho numa cela. Só depois pude absorver a notícia e sentir alívio por Marieta não ter de se submeter a constrangimentos." (Om, p. 77). O entrevistador, então, formula a pergunta "*O senhor não sentiu a perda de Marieta? Não tem saudades dela?*" (Om, p. 77), sugerindo emoções comuns ao processo de luto, vivido por alguém abalado por uma perda afetiva. A essa contestação, Antenor continua respondendo de forma impessoal.

Para a análise do distanciamento com relação à Frederica, interessa observar a seguinte passagem, em que o professor comenta sobre o estupro que cometeu:

> FLAGRANTE: *O que o senhor sentiu ao violentar a moça?*
> ANTENOR: Não gosto desse termo, embora deva conformar-me a que seja aplicado à ação que cometi. Mas, como procurei esse tempo todo não ser complacente comigo, vou permitir-me agora expor sentimentos meus muito profundos, de um modo que nunca seria possibilitado numa investigação policial ou julgamento. Esta é outra razão por que me dispus a conceder entrevista tão meticulosa. Então, apesar de toda a agressividade, violência, que uma ação dessas implica, procurei, quando possuí Frederica, fazê-lo da forma mais amorosa e delicada possível. Eu não queria magoá-la, feri-la. Vou me permitir ser até ridículo. Frederica se encontrava diante de mim como uma bela adormecida, uma princesa, a namorada que o homem sombrio que sempre fui gostaria de ter tido. Cheguei verdadeiramente a fantasiar que ela gostava de mim, entregava-se por isso e que, de repente, poderia enlaçar-me em seus braços para sentir junto comigo. Mas quem me tocava, na verdade nos tocava, com avidez, era Marieta. (Om, p. 62)

Percebe-se, no excerto, a recorrência do conjunto lexical e de ideias discutidas no tópico anterior deste trabalho. O professor rejeita explicitamente a utilização do verbo "violentar" e reitera a necessidade de se referir a "sentimentos meus muito profundos" com relação à vítima como justificativa para ter concedido a entrevista. O verbo "possuir" é novamente usado em substituição a "estuprar". Ele afirma, ainda, que ao violentar Frederica, procurou fazê-lo da "forma mais amorosa e delicada possível", como se suas hipotéticas intenções diminuíssem a brutalidade de seus atos. Mesmo que assuma a ideia como fantasiosa, Antenor atribui a Frederica ações receptivas e de envolvimento no sexo. O trecho demonstra que Antenor

manipula um repertório lexical extenso e domina a norma culta, o que se observa, por exemplo, pelos usos da colocação pronominal em ênclise.

Além da consciente escolha vocabular, interessa atentar-se para a utilização, no discurso de Antenor, da sintaxe elaborada. Não apenas no trecho selecionado, mas também no contexto geral da entrevista, há predominância de orações subordinadas e recorrência de períodos ligados por conjunções. Essa construção é eficiente para manter a clareza na explicação das circunstâncias passadas e para estabelecer relações lógicas de causa e efeito entre os fatos narrados. Trata-se de um discurso racionalizado, expressando que Antenor não se mostra abalado pelo assunto perturbador de sua narrativa. Não há corte traumático em relação ao passado, porque o professor não vivenciou a situação extrema como Frederica a vivenciou. Assim, a desestruturação do sujeito que envolve circunstâncias de violência não é evidenciada em termos formais. Ao contrário, a utilização da sintaxe elaborada e do discurso fluido têm como efeito reduzir o impacto do estupro e do assassinato.

Os procedimentos discursivos usados por Antenor distanciam-se muito dos modos de articulação de linguagem observados em narrativas de sujeitos arrebatados pela violência exacerbada. Um contraponto interessante à sintaxe elaborada de Antenor pode ser evidenciado na própria obra de Sant'Anna, pois o autor já abordou a violência sexual a partir de uma perspectiva que leva em consideração o trauma da vítima. É o que ocorre em "O milagre de Jesus". Neste conto, o narrador com nome correspondente e aparência semelhante à figura cristã, conta ao amigo Francisco como vivera momentos milagrosos, propiciados pela "espantosa capacidade" de articulação "verbal"[110] que lhe acometera. O principal desses casos refere-se à Isaura, mulher com problemas degenerativos que, ao ver o mendigo na Igreja, confunde-o com Cristo e conta-lhe a história do estupro coletivo de que fora vítima, esperando de seu ouvinte acolhimento e soluções aos seus problemas, dentre os quais, a gravidez. Diferente de "O monstro", a voz narrativa privilegiada na história não é a do acusado ou culpado pela violência sexual, mas a de um interlocutor da vítima desse crime. No início da narração, Jesus explica a Francisco: "Vou tentar reproduzir as minhas falas e as dela, os diálogos e a narrativa como se deram".[111] Essa recriação se dá em discurso direto e instaura no conto, assim, um foco narrativo oscilante, que permite aproximação do leitor à perspectiva da personagem feminina.

Essa aproximação é expressa na abordagem dos impactos traumáticos sofridos por Isaura após o abuso sexual. A oscilação da distância estética neste conto contribui, portanto,

[110] SANT'ANNA, 2013, p. 29.
[111] Ibidem, p. 32

para que as experiências de Isaura possam ser manifestadas textualmente. Em sua narração a Jesus, Isaura apresenta sentimento de culpa e desamparo, vergonha pela possível afeição a Fábio (um de seus violadores), revolta contra Deus e pensamentos suicidas. No início de sua fala, ela mostra dificuldade em verbalizar sua experiência. Ela confessa a Jesus que o grupo abusara de seu corpo. Em seguida, a seguinte cena é apresentada: "'Isso mesmo que eu disse, senhor', ela falou. 'Três rapazes...'Aí ela caiu em prantos e agarrou-se à minha camisa, tentando deitar a cabeça em meu peito".[112] A interrupção da narração da vítima, marcada pelo uso de reticências, ocorre devido à intensa comoção que o conteúdo do relato lhe causa. Apesar de depois desse momento contar sua história de maneira mais fluida, essa parte da fala de Isaura, elaborada "entre soluços"[113], é caracterizada pela fragmentação.

Maren Viñar e Marcelo Viñar (1992), psicanalistas que analisaram falas de sobreviventes de tortura da ditadura militar do Uruguai, apontaram como um dos efeitos psicológicos sofridos por vítimas de violência extrema a problematização do uso da linguagem. Isso ocorreria porque o excesso de violência física provocaria uma demolição do sujeito e, em consequência, o rompimento da conexão primordial entre o corpo e a linguagem. Devido aos traumas, esses sujeitos apresentariam dificuldade de narrar os acontecimentos, uma vez que haveria resistência à assimilação da experiência. Eles não teriam domínio das condições necessárias para refletir sobre seu passado com distanciamento. Nesse sentido, "A linguagem é percebida como traço indicativo de uma lacuna, de uma ausência".[114] Seria possível notar, no discurso de sujeitos marcados pelo trauma, a recorrência de elementos como fragmentação, dissociação, silêncio, lacunas e elipses.

Paulo César Endo, em um ensaio sobre os aspectos psicológicos da tortura, faz comparações entre esse evento brutal e o estupro. Tortura e estupro seriam ambos experiências de excesso. Partindo de reflexões de Georges Vigarello, em *A História do Estupro* (1998), Endo afirma que nos dois casos as marcas do corpo, por serem acompanhadas de "humilhação e crueldade", seriam "inultrapassáveis", de difícil cicatrização, resistindo à ação do tempo.[115] Outros aspectos em comum aos dois fenômenos: "O uso do corpo de outrem, o prazer obtido desse uso, a radicalidade do excesso onde se imbricam todas as formas de violência e onde o prazer exclusivo do agressor pode desabilitar permanente o agredido ao prazer".[116] Logo, o estabelecimento da relação estabelecida no trecho entre as duas situações limite, que agridem

[112] Ibidem, p. 33.
[113] Ibidem, p.33.
[114] GINZBURG, 2012, p.57.
[115] ENDO, 2006, p.13.
[116] Ibidem, p.17.

severamente o corpo e o psiquismo das pessoas, é importante. A comparação enfatiza a dor intensa sentida pela vítima de violência sexual e aponta para a dificuldade de se falar sobre a ocorrência do estupro a partir do ponto de vista de quem sofreu a violência.

As elaborações dos psicanalistas apresentam os efeitos que a violência tem para o corpo, o psiquismo e a linguagem de sujeitos que sofrem a violência. No entanto, mesmo que não se esteja na posição de vítima, é possível ter empatia pela dor do outro. Essa situação é trabalhada em outro conto de Sant'Anna, "O embrulho de carne". Nesse caso, a personagem principal, Teresa, se compadece e se desestabiliza diante da foto e da notícia de uma moça que fora estuprada e enforcada em um vagão de trem. A narrativa constitui-se como uma sessão terapêutica entre a protagonista e seu analista. Teresa está muito perturbada: ela questiona os motivos do ocorrido, lamenta pela crueldade empregada pelos perpetradores e comenta que "aquilo podia acontecer com qualquer uma de nós".[117] O conto inicia-se com a seguinte constatação: "Ela pára de chorar e, aos poucos, vai conseguindo articular palavras".[118] A situação narrativa de Teresa é completamente distinta da de Antenor: a maneira com que a personagem feminina se sensibiliza pelo sofrimento de uma desconhecida contrasta com a impassibilidade de Antenor frente à destruição das mulheres que diz amar.

***

O parágrafo em que Antônio Martins narra, em *Um crime delicado*, o momento do estupro acusado por Inês é elaborado da seguinte maneira:

> Não houve gritos ou gestos para repelir-me, é importantíssimo frisar isso diante de ocorrências ulteriores. E se Inês, até então numa passividade quase desmaiada mas que eu podia tomar como receptiva por certos sinais em seu corpo, murmurou repetidamente nos últimos momentos: "Oh, não; oh, não", não deveria isso ser interpretado como o seu contrário? Como um "sim" de entrega dentro de um código amoroso? Pois, junto com seus gemidos, ela me arranhava nos braços e no peito, terminando por cravar as unhas em minhas costas, agarrando-se a mim em estremecimentos convulsivos, o que fez com que eu a penetrasse até o fundo do seu corpo, seu ser, como se ela quisesse mesmo ser trespassada (ah, as palavras, tão inúteis para traduzir certos gestos, ânsias, sensações, sentimentos), revelando ao homem que eu era, já em seus cinquenta anos, como nunca fora desvendado por ele e tornando epidérmicas suas experiências anteriores – o feminino em sua plenitude, para depois como que expirarmos nos braços um do outro. (UCD, p. 104-105)

Alguns elementos de linguagem são manipulados pelo narrador para a construção da ideia de consentimento de Inês. Martins inicia esse relato apontando que a modelo não se opôs às suas investidas de nenhuma forma. Mais uma vez, como nos exemplos apresentados no item

[117] SANT'ANNA, 2007, p.550.
[118] Ibidem, p. 550.

anterior deste trabalho, o crítico sugere que Inês não se encontrava inconsciente. Pelo contrário, ele argumenta que a "passividade quase desmaiada" da modelo seria "receptiva" ao sexo. Em termos semânticos, o uso da expressão "um código amoroso" antagoniza com a rejeição explícita da personagem feminina ao ato sexual. Martins indica que ela teria agido de acordo com normas patriarcais de conduta, segundo as quais as mulheres expressariam seu desejo sexual através da negação verbalizada.[119] De acordo com essa perspectiva, a recusa da modelo – "Oh, não; oh, não" – consistiria em um componente de sedução. A participação ativa de Inês na conjunção carnal é sugerida pelo modo com que Martins atribui a ela ações que conotam interação física, como arranhar os braços, cravar as unhas e agarrar-se a ele.

Ao final do trecho, a figura de linguagem preponderante é a hipérbole.[120] Conhecer o "feminino em sua plenitude" como "nunca" antes fora a ele possível são imagens intensificadoras que correspondem ao momento do ápice sexual do narrador. O uso de hipérboles diferencia o discurso de Martins da linguagem cotidiana e relaciona-se à vivência de situações de extremo. A partir da análise de textos do século XX que apresentam configurações da violência, Jaime Ginzburg levantou a hipótese de que, nesses textos, duas figuras de linguagem são recorrentes: a elipse e a hipérbole. De acordo com o crítico, a presença dessas figuras "está associada à articulação entre tema e forma, no que se refere à coesão estética. São ambas figuras que permitem a concretização sensível de extremos, e é comum que escritores se interessem em trabalhar com a violência como um campo de vivência de limites".[121] As hipérboles serviriam como "procedimentos de intensificação"[122] em cenas de agressão. De fato, o narrador protagonista de *Um crime delicado* recorre às hipérboles para elaboração de seu relato sobre o estupro acusado, enfatizando o impacto positivo que a situação lhe causou.

O momento de gozo de Martins é qualificado por ele, por exemplo, justamente como "*êxtase carnal e espiritual"* (UCD, p.110, itálico no original). O êxtase consiste em situação limite estudada pela antropologia das religiões em relação aos rituais. O ritual de êxtase provocaria, pelo processo de ascese, uma condição de alteração no sujeito, de elevação espiritual, proporcionando-lhe o contato com o divino. Trata-se da experiência do absoluto e da

---

[119] De acordo com Lia Zanotta Machado: "É cultural e dominante a ideia de que o 'não' da mulher faz parte de um ritual de sedução" (MACHADO, 2001, p.07). Além disso, "O impensado da sexualidade, o fundamento mais naturalizado é de que à mulher não cabe a iniciativa, nem o apoderamento do corpo do outro, mas apenas a sedução, assim o seu 'não', pode ser tão somente uma forma de sedução. O erotismo ocidental constrói a passividade feminina e a agressividade masculina, e faz borrar as diferenças entre ato sexual e estupro." (Ibidem, p. 07).

[120] Essa figura de linguagem também é utilizada por Fernandes, em *O livro de Praga*, quando ele narra o momento de orgasmo que tivera na relação sexual com a Santa Francisca: "(...) e enquanto ambos gozávamos, sem escândalos – ao contrário, apenas com os sons de nossas respirações plenas – , provei do que só posso descrever como a **maior de todas as graças** (OLP, p.75, grifos meus).

[121] GINZBURG, 2013, p.30.

[122] Ibidem, p.30.

perda de si. Em contexto profano, o êxtase pode se manifestar em circunstâncias que mobilizam estados intensos, como o orgasmo.[123] Na expressão "*êxtase carnal e espiritual"*, o adjetivo "carnal" remete ao próprio arroubo físico, sexual, e o adjetivo "espiritual", por sua vez, pode ser vinculado à ideia de união extática[124] do sujeito com seu objeto de amor, o que se daria pela transcendência[125] do espírito. O impacto benéfico provocado por aquilo que Martins considera um "encontro amoroso" é enfatizado ao longo de seu discurso, na medida em que ele reitera a importância do momento para sua vida.

Além de excessivo, o episódio vivido com Inês é apresentado pelo narrador protagonista como extraordinário (um caso de exceção), situação que é precondição para manifestação do êxtase[126]: "Foi tudo **maravilhoso, mágico**, enquanto durou, e, se devo descrevê-lo, é revestindo-o da delicadeza de certos sentimentos que, por **raríssimos** instantes nesta vida, **subtraem o ser humano de sua aridez cotidiana, elevam-no de sua grosseira condição**" (UCD, p.102, grifos meus). Percebe-se, então, que Martins argumenta que o êxtase oriundo do encontro com Inês provocou uma realidade emocional capaz de transformar sua maneira de ser, de relacionar-se consigo e com o mundo. Isso é percebido no trecho acima apresentado, em que o crítico fala de si mesmo em terceira pessoa – "revelando ao homem que eu era, já em seus cinquentas anos" – apontando para uma transformação edificante. O impacto positivo que o estupro supostamente causou na identidade e percepção de si de Martins repete-se na seguinte passagem: "Momentos em que um ser humano, no caso o que escreve esse relato, sabe que não pode deixar de ser quem ele é, ou, mais ainda do que isso – apesar de dirigido, talvez, por forças que o ultrapassam – , quer ser exatamente o que é" (UCD, p. 131).

Depois da cena do estupro, Martins dá continuidade a seu livro da seguinte maneira: "Fechei a sessão anterior de forma a não quebrar **o encanto** daquele momento, como se ele pudesse permanecer **para sempre** suspenso no tempo, interrompendo a vida em seu curso de altos e baixos, muito mais estes últimos que os primeiros (UCD, p. 106, grifos meus). No trecho, há a reafirmação do estupro acusado como evento de exceção, como fenômeno que se diferencia, pela qualidade, dos momentos medíocres e irrelevantes da vida cotidiana. Ele

---

[123] MALINAR; BASU, 2008, p.241-258.

[124] O êxtase advindo do encontro amoroso é abordado por Leo Sptizer em *Três poemas sobre o êxtase*, em especial na análise que faz do poema "O êxtase", de John Donne. De acordo com sua leitura, o poema trata da fusão de duas almas em uma e, nesse processo, o corpo se tornaria mediador da ascese do espírito.

[125] Em "O monstro", a questão da "transcendência" também está formulada por Antenor, quando se refere à "dimensão (...) espiritual" (Om, p.48) da relação mantida com Marieta. Ele afirma: "Eu tinha o tempo todo a sensação de que buscávamos algo que, passando exacerbadamente pelo sexo, só poderia ser alcançado ultrapassando-o, transcendendo os limites da experiência física" (Om, p.48).

[126] De acordo com Malinar e Basu, "Ecstasy is an emotional state reserved by definition for extraordinary occasions and fields of performance and discourse" (MALINAR; BASU, 2008, p. 241).

explicita também que a experiência o transformou em "outro homem muito melhor" (UCD, p. 104). As hipérboles de Martins figuram de maneira contundente também em dois trechos da carta que envia, no dia seguinte aos acontecimentos, para Inês. Observa-se:

> ***Mais forte*** *do que qualquer censura é a lembrança dos* ***momentos mágicos*** *que vivemos****,*** *para os quais até o crepúsculo parecia querer contribuir. Posso dizer que se incluíram entre* ***os mais significativos de minha vida, e eu diria também os mais felizes****, não fossem o modo como tudo terminou e as dúvidas a respeito do que eles representaram para você.* (UCD, p. 109, itálicos no original, grifos meus)
>
> *Temo você venha a considerar ridículos tantos arroubos, mas ouso dizer que* ***viveria novamente toda uma vida apenas pela repetição, uma vez que fosse, daqueles momentos tão fugazes.*** *Pode ter certeza de que para mim não foi simples sexo, desejo, mas* ***muito mais do que isso****. Ah, como gostaria de sondar, assim como os segredos do seu corpo, os de seus pensamentos, Inês*. (UCD, p. 110-111, itálicos no original, grifos meus)

O uso de expressões com sentido tão marcadamente positivo não deixa dúvidas a respeito de que o narrador de *Um crime delicado* atribui valor afirmativo à relação sexual considerada, por Inês, como não consentida. O modo hiperbólico e otimista com que ele se refere aos eventos envolvendo Inês sugere que o crítico considera o estupro como sua grande experiência sexual, se comparado às relações corriqueiras que mantinha com suas amigas Maria Luísa ou Maria Clara. É relevante e perverso, assim, como um mesmo evento, vivido por Inês provavelmente como um traumático episódio de violência sexual – e, portanto, como experiência negativa, desestabilizadora e aniquiladora – possa ser considerado por Martins como uma experiência enaltecedora. Os dois trechos citados expressam dúvidas de Martins com relação à percepção que Inês fez do evento. No entanto, tanto a denúncia policial quanto a maneira com que a modelo reagiu imediatamente depois do ocorrido (o que está analisado no próximo capítulo deste trabalho) são indicativos pertinentes de que sua perspectiva sobre os acontecimentos é antagônica à do narrador protagonista.

Mudanças positivas na vida do crítico também são percebidas. Martins acaba sendo demitido do cargo que ocupava como "consultor na Fundação Cultural do Estado" (UCD, p.129) e afastado do jornal em que trabalhava, para que o veículo de comunicação pudesse explorar o "caso Inês" com mais liberdade. No entanto, a divulgação midiática do crime garante a contratação imediata de Martins por outro jornal. Assim, o crítico tem seu prestígio elevado: "O fato é que me valorizei no mercado" (UCD, p. 130) e vê sua inserção definitiva na obra de Vitório Brancatti, que se tornara de fato uma instalação, sendo exibida, "com grande alarido crítico" (UCD, p. 131), na *Documenta de Kassel.* Por fim, é seu envolvimento com Inês que lhe fornece a matéria narrativa de sua peça autobiográfica. Sem as restrições de pautas e de espaço

impostas pelo jornal, ele pode criar elaborações a respeito dos acontecimentos sobre Inês de maneira mais criativa, publicando uma obra literária e afirmando-se como artista.

Ao final de sua narrativa, Martins reitera que aqueles consistiram nos "momentos que foram **os mais caros e exponenciais** da minha vida, carregando-os eu quase como uma condecoração" (UCD, p. 131, grifos meus). A utilização dessa última palavra causa ainda mais perplexidade, pois atribui ao estuprador uma caracterização de orgulho e heroísmo. Para o crítico, a história contada merece ser lembrada e enaltecida, sendo relacionada a "momentos em que", ele considera, "realmente estivemos vivos e merecem ser perpetuados" (UCD, p. 132). A importância que ele atribui ao evento também é observada quando afirma que aqueles foram "momentos culminantes e selvagens do amor aos quais me aferrei e me aferro para não verdadeiramente enlouquecer diante de mim mesmo; para dar um sentido à minha vida, meu passado, meu destino" (UCD, p. 120).

O uso recorrente de hipérboles permite a interpretação de que, ao narrar sua história com Inês, Martins reatualiza, através da linguagem, as sensações extáticas vividas no passado. De fato, ao longo de *Um crime delicado*, o crítico demonstra que o uso da linguagem e a manipulação discursiva despertam sua libido. O vínculo entre erotismo e linguagem pode ser observado em pelo menos duas passagens do livro. A primeira surge durante a conversa que o narrador protagonista manteve, no restaurante, com a atriz Maria Luísa I. Ele comenta: "nossas pernas se tocando, como que por casualidade, debaixo da mesa, eu me sentia de fato excitado, inclusive, ou principalmente, com minhas próprias palavras e seus referentes teatrais-fetichistas, no meio dos quais eu nadava de braçadas em meu elemento, onde Maria Luísa figura como uma Lúcia em minha dramaturgia particular" (UCD, p. 69). Nesse caso, o conteúdo da fala do crítico está associado à sua autoestima. Ele se sente seguro e excita-se com sua própria capacidade retórica, que lhe faz parecer inteligente aos olhos alheios.

O segundo momento ocorre quando Martins narra sobre o contexto de escrita da carta a Inês, no dia seguinte ao estupro acusado. Ele afirma: "Era fatal que a escrita daquela carta, que me fez reviver – justamente com minhas aflições – os prazeres que constavam do seu conteúdo, renovasse em mim o desejo por Inês, tão intenso que tive de apaziguá-lo em seguida." (UCD, p. 111). A excitação sexual de Martins liga-se aos momentos intensos que julgou ter vivido com a modelo na véspera. Mas é através da reconstituição desse episódio pela linguagem que a libido do crítico é ativada. Em sua leitura de *Um crime delicado,* María Villaúna Vega sugere que "o desejo e a sexualidade não se abordam somente através do corpo. Como temos mencionado, a palavra exerce uma sedução igualmente poderosa. Palavra e libido são fundamentais para gerar

prazer e escrita".[127] Com efeito, através da narrativa, Martins tanto reatualiza sensações positivas extremas vividas em seu relacionamento com Inês, como opera a própria sedução dos leitores, no sentido de querer que compartilhem de suas emoções.

Já foi observado, no primeiro capítulo deste trabalho, que uma das motivações de escrita de Martins é a construção de uma defesa pública contra a acusação de Inês. Outra motivação, não declarada, consiste justamente no reavivamento, no momento da narração, da excitação e do êxtase que o caso de estupro lhe propiciou no passado.

***

Em *O livro de Praga*, a acusação de estupro também figura como uma experiência importante e enaltecedora para o suspeito de agressão. Essa ideia aparece nas falas do doutor Hovarth que, já no fim do capítulo, para acalmar as aflições de Fernandes, afirma: "E tente lembrar-se que, sem o depoimento dos outros hóspedes do hotel, você não teria tido acesso às vivências completas do seu estar com a menina sombra" (OLP, p. 101). O Ventríloquo (apelido do doutor) é o responsável por combater a suspeita de crime sexual levantada contra Fernandes e, principalmente, por desvendar a ele um aspecto de sua identidade, até então desconhecido. O mistério em torno da acusação de estupro é revelado ao leitor da seguinte maneira:

> O doutor Arnost Hovarth, o *Ventríloquo*, desempenhou um papel fundamental não apenas no encaminhamento do processo como na minha relação comigo mesmo, no meu autoconhecimento e autoestima, enfim. Diante das autoridades policiais e judiciárias, ele sustentou que, após os contatos com o acusado e depois de ter tomado ciência nos exames no corpo da boneca e no meu quarto de hotel, e do relato das testemunhas auditivas, não tinha dúvidas de que se tratava de um caso de sonambulismo. E que é sabido que o sonâmbulo é capaz de falar e realizar algumas atividades durante o sono e, em geral, não se recorda disso quando desperta. E que eu seria tão responsável pelos meus atos daquela noite, a partir de determinado momento, quanto qualquer um de nós por seus sonhos. Também não se admirava, o doutor Hovarth, baseado em sua própria experiência profissional, de que, em meu sono, naquela noite, eu falasse não somente como eu mesmo, mas também como a boneca. (OLP, p. 98-99)

De fato, como já observado, o maior impacto que a suspeita de estupro tem para o enredo de *O livro de Praga* é a descoberta de Fernandes de seu sonambulismo. A investigação do doutor explicaria tanto o esquecimento do narrador, quanto as falas noturnas decorrentes do distúrbio e responsáveis pela suspeita dos outros hóspedes. Fernandes afirma que o "esclarecedor" (OLP, p. 98) argumento do dr. Horvarth consistiu em um trabalho de "captura do inconsciente" (OLP, p. 100). É por meio do conhecimento do distúrbio de sono que vivências

[127] VEGA, 2012, p.74.

enigmáticas espantosas ganham, enfim, uma explicação plausível. A suspeita de crime permite que Fernandes desenvolva seu “autoconhecimento” e melhore sua “autoestima”. Nesse sentido, se a acusação de estupro e a posterior investigação consistem, num primeiro momento, em fontes de conflito para o narrador protagonista, elas acabam por contribuir para o processo de experiência de integração desse sujeito.

Fernandes recorre à figura do dr. Hovarth também para fundamentar um discurso de autoelogio, explorando, para a construção de sua autoimagem, qualidades associadas a homens cultos. Nos conselhos finais que a excêntrica figura dá ao escritor brasileiro, lê-se:

> E o simples fato de eu ter levado comigo do teatro uma boneca como Gertrudes já denotava uma sensibilidade até requintada, e que, em minhas falas, identificava um regresso a uma faixa de idade próxima à de Gertie, como eu a chamara, o que tornaria ainda mais ridícula toda a acusação de perversidade ou abuso. Pelo contrário, ao relacionar-me com Gertie eu me impregnava do desejo e enlevo encantadores do despertar amoroso. (OLP, p. 100)

O doutor associa o tipo de relação que Fernandes teve com a boneca à “sensibilidade até requintada” (OLP, p. 100) do escritor viajante, afirmando: “Só homens capazes de amar e enlevar-se como Franz Vert e você poderiam encenar tal amor num teatro de sombras, cada um a seu modo, trazendo o melhor da fantasia para a materialidade" (OLP, p.101). Essa ideia reverbera no final do capítulo, quando Hovarth indica que Fernandes reflita sobre os acontecimentos que o levaram à perícia policial, próprios e exclusivos de sujeitos de sensibilidade considerada “ultra-aguçada” (OLP, p. 101). A fantasia inconsciente de violência sexual é interpretada pelo investigador como experiência positiva para o narrador. O enaltecimento que a acusação causa a Fernandes é expresso também, no penúltimo capítulo do livro, pela tenente Markova. A policial tcheca demonstra interesse em manter relações sexuais com Fernandes e, para expressar sua admiração pelo escritor brasileiro, comenta: “– Considero fascinante o seu tipo de trabalho e confesso que achei um encanto o seu envolvimento com uma boneca” (OLP, p. 125), o que reforça que o episódio da acusação foi benéfico ao narrador.

2.2 Virilidade e suspeita de violência: outras cenas

Há, nas três narrativas em pauta, outras situações que permitem problematizações sobre a violência sexual. É possível observar comentários dos três intelectuais que indicam a aceitação acrítica de práticas sexuais não consentidas. Trata-se de elaborações pontuais e aparentemente despretensiosas, mas que, se analisadas em conjunto e em perspectiva, com relação à suspeita central de estupro, indicam uma normalização do sexo sem o consentimento alheio.

Em “O monstro”, Antenor afirma que Marieta e ele viviam intensamente a sua sexualidade, realizando “de forma extremada as fantasias e práticas que o sexo permite” (Om, p. 48). A ligação sexual consiste em importante vínculo do casal, o que parece ser de conhecimento prévio do entrevistador. A partir de suas vivências sexuais com Marieta, Antenor diz ter podido “desintoxicar-se do intelectualismo, da universidade, para mergulhar profundamente na experiência dos sentidos todos” (Om, p. 47). As respostas do professor permitem inferir que suas experiências sexuais com a namorada não poderiam ser entendidas, pelo senso comum, como “normais” (Om, p. 47).

A ex-companheira de Antenor teria casos extraconjugais frequentes com outros homens e também com mulheres. Segundo o entrevistado, em algumas situações, uma terceira pessoa participava dos encontros sexuais do casal. Quando isso aconteceu com um homem, Antenor afirma que sua interação se restringiu apenas ao voyeurismo, mas o envolvimento com outras mulheres era, por ele, desejado. Esses casos podem ser associados a diferentes possibilidades de vivência eróticas, pautadas na transgressão de normas reguladoras do sexo.

Uma situação referente às práticas sexuais do casal mostra-se problemática. Antenor afirma que por duas vezes o casal induziu mulheres ao entorpecimento, com a finalidade de realização de seus desejos, como fizera com Frederica:

> FLAGRANTE: *Vocês já haviam aplicado soníferos em alguma outra pessoa? Alguma outra mulher?*
>
> ANTENOR: Quando eu estava presente, duas vezes, que eu soubesse. Mas aconteceu com mulheres que apenas hesitavam em passar a noite ali. E que depois não se queixaram de haver passado. (Om, p. 55)

O professor não apresenta constrangimento em sua resposta, desconsiderando que a decisão tomada por ele e por Marieta consistisse em uma violência sexual. Pelo contrário, com sua justificativa, Antenor assume que o casal conhecia previamente o desejo das outras mulheres e que o sonífero só as teria auxiliado na superação de um suposto pudor sexual inicial. Assim, o trecho aponta, de maneira sutil, para o lugar comum, em contextos patriarcais, da passividade da sexualidade feminina. O feminino, nessa passagem, pode ser entendido como o gênero que desconhece seu próprio desejo ou não pode expressá-lo de forma ativa e afirmativa. O efeito químico conduziria as “mulheres” a uma situação de vulnerabilidade e impossibilitaria as condições necessárias para expressão do consentimento ao ato sexual. De acordo com o Código Penal vigente em 1992, ano em que Antenor foi preso, a indução de soníferos poderia configurar ato de presunção de violência, já que as “mulheres” entorpecidas não poderiam, por isso, “oferecer resistência” ao sexo induzido. A atitude de Antenor e Marieta é eticamente

condenável, mas o professor procura uma legitimação para seus atos, neutralizando uma situação de desrespeito, de desconsideração pela alteridade e de violência.

Em *Um crime delicado,* a possibilidade do estupro de Inês é aventada por Martins desde o começo do livro. A narração sobre a primeira visita do crítico ao apartamento da modelo é feita de forma descontínua e lacunar, o que o narrador justifica por uma amnésia resultante da excessiva ingestão de álcool. Uma das cenas desconexas que Martins recupera, no dia seguinte àquele encontro, é "a de Inês deitada, para não dizer desfalecida, sobre um leito ou um divã, enquanto eu me debruçava sobre seu corpo." (UCD, p. 25). Parecia-lhe, no entanto, improvável "haver possuído Inês" (UCD, p. 25), o que lhe "decepcionava" e também "tranquilizava". Esses sentimentos, controversos e conflitantes, podem ser percebidos também na seguinte passagem:

> Porque se a possibilidade de tê-la conhecido tão intimamente me enlevava, faltava-me a memória viva, sem a qual os acontecimentos não existem, o que reforçava a hipótese de que eu falhara. Por outro lado, não gostaria de ter me aproveitado de uma situação em que uma mulher estivesse semiconsciente, ou inconsciente, para então...Quer dizer, não é que a situação não me atraísse, mas eu me sentiria vil se me aproveitasse dela. (UCD, p. 25)

As dúvidas sobre ter ou não perpetrado violência sexual causam ao crítico apreensão e, simultaneamente, despertam-lhe desejos. Essa posição é ambivalente: por um lado, Martins demonstra que se sentiria culpado se estuprasse uma mulher em condições de extrema vulnerabilidade; por outro, ele assume que a possibilidade de estupro o atraía. O ato de violência sexual se constitui nesse trecho como hipótese tentadora.

Outros fragmentos de memória recuperados por Martins sobre o encontro revelam atos de abuso e invasão de privacidade, apesar de não assumidos pelo narrador como tais. Depois de perceber que a modelo estava em "um sono profundo" (UCD, p. 35), ele confessa que a descalçou e que acariciou "muito de leve os seus pés, sem que ela demonstrasse senti-lo" (UCD, p. 35), carregando-a até a cama para, em seguida, desvesti-la: "Desatei o laço da cintura de Inês e fui despindo o penhoar de seu corpo, para isso tendo de erguê-la suavemente pelas costas e depois pelas pernas" (UCD, p. 36). Interroga-se se o fizera por completo, uma vez que permaneceu em sua mente a imagem, ou a imaginação, "de uma Inês nua ou seminua" (UCD, p. 38). Martins não confessa ter cometido uma aproximação sexual mais incisiva, mas suas atitudes em relação à manipulação do corpo de Inês são desrespeitosas e abusivas, uma vez que não consentidas pela modelo. O fato de Martins não demonstrar constrangimento em relação a tais atitudes indica que ele não as considera inadequadas ou condenáveis.

O desejo de ter relações sexuais com Inês enquanto ela estivesse desacordada reaparece na terceira parte do livro, quando o crítico discorre sobre o processo judicial. Martins afirma ter descoberto, durante o julgamento, que a modelo possuía um problema cerebral que lhe causava desmaios. O atestado do laudo médico contribuiu para a narrativa de que a modelo estaria inconsciente e não teria consentido com o ato sexual. No entanto, o narrador afirma, novamente, que "intimamente" lhe "encantava" (UCD, p. 124) a probabilidade de que Inês estivesse desmaiada. Em suas palavras: "Confesso que, não obstante as ameaças que pairavam sobre mim, tal hipótese, eroticamente, me era sedutora e muito, retrospectivamente, acrescentando um valor a mais à nossa relação" (UCD, p. 124). No contexto de julgamento, ao aludir à sedução que o estupro lhe causara, o discurso de Martins sugere tolerância em relação ao crime.

A condescendência do crítico com respeito a constituir-se como perpetrador da violência sexual aparece de forma mais contundente ao final do livro. O narrador apresenta dúvidas sobre sua própria inocência. Ele sugere que, a despeito de empenhar-se no tribunal para não ser condenado por um crime hediondo, ele também não desejava sua "inocência completa", já que através do estupro ele teria livrado a modelo do subjugo de Brancatti e atestado sua superioridade em relação ao rival. Nas últimas páginas de sua "peça escrita", o crítico comenta:

> À medida que o tempo passa, sei cada vez menos se Inês estava ou não desmaiada quando a possuí, se fui ou não um violador, sendo que nenhuma das duas hipóteses deixa de me seduzir e encantar, porque, de todo modo, um sedutor ou violador muito especial e delicado, como bem apontou, no tribunal, a acusação. (UCD, p. 131 - 132)

Afirmações de Martins como a exposta nesse trecho correspondem a um comportamento condizente com a cultura patriarcal e pressupõem aceitação da violência sexual. Tais declarações têm como efeito normatizar o sexo sem consentimento. Nessa passagem, ao aceitar a possibilidade de ser um violador, Martins não o faz sob o peso da culpa e do incômodo. Ao contrário, ele se envaidece pelos modos particulares e requintados de execução daquele crime.

Em *O livro de Praga*, chama a atenção a maneira com que Fernandes alude à possibilidade de ter cometido um crime de pedofilia. Ele fala sobre seus sentimentos e pensamentos a respeito da suspeita da seguinte maneira:

> Mas, em contrapartida – e eu tentava pensar como eles –, se eu alegava não me lembrar de nada do que fizera com Gertrudes – e como me incomodavam os indícios de tê-lo feito –, por que haveria de me lembrar do que fizera com uma garota, com quem eu teria também *brincado* de boneca, e que poderia ter entrado e saído sem que ninguém percebesse? (OLP, p. 96, itálico no original)

Trata-se de uma passagem em que Fernandes coloca em dúvida sua própria inocência, já que ele afirma ter esquecido por completo o que havia se passado na noite da acusação. A utilização que ele faz da expressão "*brincado* de boneca" "com uma garota" é eticamente muito problemática. A palavra brincadeira remete a uma situação lúdica, de recreação e de entretenimento, que não deve ser levada a sério, e se associa à encenação e a um comportamento não literal. O uso do termo "*brincado*" implica a ideia de que qualquer contato físico entre o narrador e uma "garota" não poderia ser passível de condenação. Aludir a uma criança como uma "boneca" pressupõe também a reificação da alteridade feminina infantil. Essas expressões naturalizam, portanto, a ocorrência de pedofilia.

Em outro momento de *O livro de Praga* observam-se práticas sexuais que dificultam a identificação dos limites entre transgressão e violência. É sob esse aspecto que se pode avaliar o contato que Fernandes estabeleceu com a personagem Giorgya, no capítulo "A Suicida". O pesquisador David Raposo aponta que a relação sexual ocorrida entre Fernandes e Giorgya "possui ressonância com a do romance *Um crime delicado*. Nos dois textos, os protagonistas de nome Antônio possuem moças muito frágeis, que estão em um estado entre a sonolência e a vigília, pondo em dúvida o caráter consensual da relação".[128] De fato, os comentários de Fernandes sobre essa relação permitem a recuperação de indícios da intenção, nunca assumida por ele, de se beneficiar da fragilidade física e emocional da mulher húngara. Após impedir que a moça se atirasse da ponte Carlos, o escritor a convida para jantar e oferece a ela vinho tinto. Giorgya deixa o restaurante com "passos um pouco vacilantes" (OLP, p. 48), uma vez que era "muito fraca para a bebida" (OLP, p. 48). Fernandes a conduz a seu hotel e lhe propõe o compartilhamento de sua cama: "Eu disse a ela, então, embora tivesse receio de que ela pudesse considerar aquilo um assédio, que se deitasse num canto da cama que eu ocuparia o outro" (OLP, p. 51). O escritor viajante então afirma:

> Deitado ao lado de Giorgya, eu ouvia o seu ressonar e, apesar do meu cansaço, estava profundamente alerta para o fato de que uma moça tão bela e frágil estivesse em minha cama. Não havia como não reconhecer o meu afeto por ela, mas nem me passava pela cabeça assediá-la, o que, nas suas condições, me parecia uma atitude infame. Mas era inegável que sentia uma grande emoção apenas por estar ao seu lado, velando por seu sono. (OLP, p. 51-52)

Fernandes enfatiza o receio de assediar Giorgya, dada a consciência que tem do estado de extrema vulnerabilidade em que ela se encontrava. A jovem húngara não apenas havia quase acabado com a própria vida naquela noite, como estava entorpecida pelo efeito do álcool. Fernandes mascara a sua excitação sexual com expressões eufêmicas, como "estava

[128] RAPOSO, 2015, p.26.

profundamente alerta", "grande emoção" e "meu afeto por ela". Suas atitudes – de oferecer bebida alcóolica e um lugar a seu lado na cama de casal – não são compatíveis com um cuidado altruísta. De acordo com Fernandes, Giorgya demonstrou interesse em manter relação sexual e, somente a partir dessa premissa, ele envolveu-se com ela. Excitou-lhe o fato de ter salvado a jovem húngara do suicídio "e também o fato de ela ter se comportado ali, na cama, durante boa parte do tempo, entre o sono, a embriaguez e a vigília" (OLP, p. 53). O narrador-protagonista indica que a personagem feminina estava acordada e disposta ao sexo: "...fiquei feliz e aliviado de que ela estivesse completamente molhada e suspirasse de prazer, agora sem dúvida acordada e cheia de vida" (OLP, p. 52-53). Porém, as afirmações anteriores de Fernandes sugerem sua excitação sexual com os possíveis estados alterados de consciência de Giorgya, incompatíveis com condições adequadas de expressão do consentimento.

***

Os narradores em questão também fundamentam narrativas em que a sexualidade se pauta por aspectos da virilidade[129] e revelam valores sociais hegemônicos do masculino. A construção de gêneros se dá de maneira discursiva e relacional. Assim, a masculinidade viril dos narradores pode ser observada nos momentos em que eles discorrem sobre interações sexuais com outras personagens. Os intelectuais apresentam dificuldade em lidar com seus desejos, o que faz com que tais situações sejam, em sua maioria, conflituosas. A partir da análise dessas interações, é possível perceber, em especial em *Um crime delicado* e *O livro de Praga*, a formulação de discursos que reproduzem e fundamentam normas de gênero.

María Villaúna Vega defende que "Todos os relacionamentos íntimos que Martins tem com as diversas personagens femininas do romance refletem duas faces do machismo"[130], referindo-se ao posicionamento simultaneamente violento e sedutor do narrador protagonista. "Isto aponta para a abordagem performativa de que a categoria de gênero é socialmente construída através da repetição ou a performance de certos comportamentos aprendidos".[131] De fato, percebe-se que a masculinidade de Martins se pauta por parâmetros de virilidade. Em um primeiro momento, isso pode ser notado pelo medo e pela vergonha que ele sente com relação à impotência sexual.

---

[129] A virilidade associa-se à ideia de "masculinidade hegemônica" (CONNELL, 2005), que consiste no grupo de homens cujas representações e práticas constituem a referência socialmente legitimada para a vivência do masculino. Uma das formas de observação dessa masculinidade hegemônica é a relação com a sexualidade.
[130] VEGA, 2012, p.167.
[131] Idem, p. 167.

Ao elucubrar sobre a primeira visita que fez ao apartamento de Inês, o crítico afirma que as expressões "buraco negro" e "profundidade", que vieram à sua mente e conectam-se à genitália feminina, fizeram-lhe estremecer. Em seguida, questiona-se: "De medo? De culpa? De desejo? De frustração pela falha na memória ou, eventualmente, por uma falha mais lamentável? Pois, na minha idade madura, tanto o abuso de álcool como a tensão de um primeiro encontro poderiam conduzir-me a isso." (UCD, p. 24). Martins aventa a possibilidade de ter passado por um episódio de impotência sexual e, logo em seguida, apresenta três justificativas de naturezas distintas plausíveis para essa ocorrência.

Um exemplo mais contundente da dificuldade que Martins tem de lidar com a impotência sexual reaparece quando o crítico sai com Maria Luísa I, a atriz que interpreta Lúcia em uma adaptação de *Vestido de Noiva*. Depois de assistir à peça, a dupla foi jantar no Café em que Martins conheceu Inês. A intenção explicitada por ele era de que alguém ligado à modelo, ou ela própria, pudesse vê-lo com a charmosa atriz de dezoito anos. Depois do jantar e de algumas doses de conhaque e de chope, o crítico aceitou a carona que ela lhe ofereceu. Quando chegaram em frente a seu edifício, ele afirma que:

> Não fazia nenhuma questão de estender aquela noite já realizada – ou talvez fracassada – em seus objetivos principais, e se perguntei a Maria Luísa diante do meu prédio se ela não queria subir um pouco, foi por mera formalidade, como quem cumpre uma obrigação masculina. (UCD, p. 69)

A declaração permite inferir que a um padrão de comportamento masculino estaria associada uma disposição constante para o sexo, como traço de afirmação da identidade de gênero.[132] Martins tem 50 anos, exerce uma "atividade intelectual" e mantém, segundo ele, "relações esporádicas com amigas que conheço e que me deixam seguro" (UCD, p. 71). Ele afirma que sua libido só despertava em "circunstâncias favoráveis", o que não é o caso de seu encontro com Maria Luísa. Durante o período em que estiveram juntos, e principalmente enquanto subiam para o apartamento, a atriz deixou claro o seu desejo de fazer sexo com Martins. Mesmo sem a mesma vontade naquele momento, a disposição ao sexo parecia-lhe uma obrigação. Em diversos momentos, ele pensou em recusar, pois não se sentia suficientemente excitado, mas não o fez: "Por que não recusei e sim, ao contrário, tomei aquela atitude suicida?

---

[132] Lia Zanotta Machado apresenta a seguinte reflexão com relação à impotência sexual: "Por que o uso da palavra 'fraco'? Como 'fraqueza sexual' pode rimar com macheza? É como se o impensado da sexualidade masculina, aquilo que ela tivesse de mais natural, fosse exatamente a fraqueza, isto é, a disponibilidade absoluta, a prontidão permanente para ter a mulher como objeto de relação sexual. Assim, macho mesmo, do ponto de vista sexual é fraco, ou seja, não se segura. A virilidade supõe, assim, no mais profundo do impensado, isto é, do que é vivido como natural, a disponibilidade total para a realização da atividade sexual e está associada ao lugar simbólico do masculino como lugar da iniciativa sexual". (MACHADO, 1997, p. 236)

Por puro orgulho masculino, evidentemente, no que me igualava aos homens mais brutos e rasteiros. Medo que ela saísse dali dizendo que eu não era de nada." (UCD, p. 73). Afirmação essa indicativa de que Martins agia de acordo com normas de conduta patriarcais.

As atitudes de Maria Luísa, ao contrário, subvertem padrões de comportamento prescritos tradicionalmente para o gênero feminino.[133] No elevador, ela demonstra desejo afirmativo: "Maria Luísa postou-se de costas para mim" e começou a "esfregar-se em mim, emitindo suspiros visivelmente exagerados" (UCD, p. 70). Já no apartamento, "Ela se lançou contra o meu corpo, enlaçando-me com suas pernas" (UCD, p. 71) e disse: "- Agora você vai ver quem só funciona do pescoço para cima" (UCD, p. 71), referindo-se a uma crítica que Martins tinha publicado, no passado, sobre ela. Nesse momento, o protagonista entra "em pânico", uma vez que "a possibilidade de um fracasso sexual me apavorava por todas as implicações, não sendo a menor delas a de ser ridiculizado no meio teatral" (UCD, p. 71). A relação, portanto, não acontece. Devido à falta de excitação, o crítico interpreta seu encontro com Maria Luísa como uma noite de "acontecimentos humilhantes, patéticos" (UCD, p. 67).

O sentimento de posse é outra característica da masculinidade viril apresentada por Martins, já que ele tem muito ciúmes de Inês. Desde que a conheceu e tornou-se obcecado por ela, o crítico pensava constantemente na presença de outro homem, que poderia impedir o relacionamento entre ele e a modelo.[134] Em uma das reflexões obstinadas de Martins, lê-se:

> Mas entre nós interpunha-se a figura daquele outro, antecipando-se a mim no papel de protetor. Escavando com um prazer doentio o meu ciúme, eu visualizava aquele homem – o mesmo do Café (e por isso ela teria evitado aquele estabelecimento para o nosso encontro) e talvez do telefonema – a carregá-la nos braços até a cama, depois de Inês ter trocado sua roupa, atrás do biombo, por uma camisola semitransparente, o que, no caso dela, com sua peculiaridade, adquiria uma significação muito maior. (UCD, p. 34 - 35)

Mesmo sem conhecer a personagem feminina, ele faz elucubrações sobre a existência de um rival, um "outro" que compartilharia com Inês uma intimidade ainda desconhecida por ele. O crítico imagina que a personagem feminina guarde segredos com relação à sua deficiência física. No excerto, Martins levanta hipóteses e faz associações entre esse possível amante da modelo e os momentos em que a viu interagindo com outras pessoas.

---

[133] MACHADO, 2001.

[134] Outros momentos em que se percebe o ciúme de Martins com relação a outra personagem masculina, são: "Era a camisola leve, semitransparente, com a qual eu a visualizara havia pouco, nesse dia seguinte, nos braços *daquele homem*" (UCD, p. 36, grifo do autor); "A ideia, agora, de que Inês viera a meu edifício agarrada a um motociclista – e me veio à mente o sujeito do Café, com sua jaqueta - me era extremamente penosa, para não dizer intolerável. Era como se eu verdadeiramente a visse, em sua magreza e fragilidade, estreitando-se às costas dele" (UCD, p. 46); "(...) a mim, Nilton parecia um psicopata, revoltando-me o fato de Inês estreitar seu corpo ao dele, na moto e quem sabe em outros lugares" (UCD, p. 100).

Os ciúmes e outros sentimentos do crítico por Inês o desestabilizam e perturbam. Martins se sente vulnerável e passa a perder o controle emocional constantemente. A raiva e a frustração por não ser correspondido por Inês se potencializam depois que o crítico vai à exposição *Os Divergentes* e descobre que a personagem feminina não era pintora e sim modelo. Ele conclui que, de acordo com o quadro ali exposto, ela tinha uma relação íntima com o pintor italiano Vitório Brancatti. Martins estava tomado pelo ciúme e, para se distrair, decide ir a encontros sexuais com as amigas Maria Luísa II, Maria Clara e com a atriz Maria Luísa I. Só depois de ter saído com essas mulheres e escrito um ensaio que considera bom, sobre a peça *Albertine*, é que restitui sua "autoconfiança pessoal e profissional" (UCD, p. 88): "E pela primeira vez eu me via em real superioridade sobre aquela mulher, na medida em que a desidealizara em sua representação por um pintor apenas esperto e a relativizara nos braços de outras mulheres" (UCD, p. 92). Assim, o crítico sente-se em posição de autoridade, confortável diante da modelo e, pela primeira vez, no controle daquela relação.

Os ciúmes de Martins também se relacionam à disputa que ele estabelece com o pintor italiano Vitório Brancatti. Quando recorda a primeira vez que o viu na exposição, Martins articula reflexões que trazem à tona esse sentimento de competição:

> Li uma certa hostilidade, ou talvez uma superioridade irônica, em seu olhar. Seria por causa de meu relacionamento incipiente com Inês, ou, quem sabe, pelo fato de ser eu um crítico, do que certamente já estaria informado? Mas essa hostilidade, ou superioridade, não se abrigaria antes em mim do que nele? (UCD, p. 58)

As reflexões que Martins apresenta são especulativas. O trecho é composto por três períodos. No primeiro, de imediato, o crítico julga perceber no pintor sinais de antagonismo e menosprezo. O segundo período apresenta a ideia de que a comparação se relacionaria tanto à intimidade de ambos com Inês, quanto ao fato de o italiano "certamente" já estar "informado" de que ele era um crítico de teatro carioca renomado. Essa última elucubração reforça o argumento, defendido por Martins no tribunal, de que Brancatti teria arquitetado o envolvimento de Martins e Inês para benefício próprio. No terceiro período, o crítico assume que os sentimentos de comparação e competição poderiam pertencer a ele e não ao pintor. As dúvidas de Martins sobre seus sentimentos de "hostilidade" e "superioridade" são confirmadas ao longo de sua narrativa. Com relação à absolvição do crime, por exemplo, o crítico afirma que queria elevar-se "da mera condição de fantoche manipulado pelo pintor e sua modelo à de ator consciente dentro da obra" (UCD, p. 119). Essa declaração pressupõe o desejo de vencer uma competição particular com o pintor e sua modelo, assegurando, assim, a superioridade de sua astúcia em relação a Brancatti e também a sua argúcia como crítico de arte.

Durante a audiência de instrução, Martins articula sua disputa com Brancatti a partir da esfera artística. Essa competição se relaciona intimamente à construção da masculinidade. Por duas vezes, o crítico demonstra seu incômodo em estar subjugado a Inês (dado o "amor" que diz ter por ela) e, consequentemente, ao pintor italiano. Martins alude a Brancatti como "Aquele que estava infiltrado ali dentro [no apartamento de Inês] e, muito mais do que eu, dispunha da mulher que exercia o poder de sedução sobre mim" (UCD, p. 97). De acordo com essa lógica, que o próprio crítico assume figurar como um misto de "loucura" e "brilhante intuição", "se Vitório dispunha de Inês, que tentava dispor de mim, Vitório estaria dispondo também de mim, caso eu me deixasse levar" (UCD, p. 97). É por esse incômodo, em supostamente estar sendo desafiado, enganado e manipulado pelo artista estrangeiro, que Martins escreve sua peça autobiográfica, para tentar restaurar dignidade e respeito.

Outro aspecto relacionado à construção da masculinidade viril de Martins é a dificuldade em lidar com seus sentimentos. Ao longo de seu relato, o crítico afirma constantemente que o exercício intelectual exigia dele um depuramento das emoções. Qualquer interferência dessa ordem em seu trabalho é avaliada como negativa, mas sensações diversas o acometem em relação a Inês. Depois da ida à exposição *Os Divergentes* e do encontro com Maria Luísa I, Martins visita sua amiga Maria Clara e declara: "Ocorreu comigo uma coisa rara: deixei as lágrimas escorrerem livremente por meu rosto" (UCD, p. 76). A comoção pode ser compreendida como um interdito ao gênero masculino. Chorar significaria dar a ver ao outro a vulnerabilidade, assim como ocorria com a impotência. Trata-se de aspectos que não são concebidos pelo crítico sem conflito.

Em *O livro de Praga*, a virilidade de Fernandes pode ser notada pela expressão constante de sua disposição, eficiência e potência sexual. A narrativa do escritor brasileiro de meia idade ressalta muitos encontros sexuais que teve com diferentes figuras femininas. Neste livro, as descrições das relações sexuais são explícitas e o narrador faz alusões constantes a seu órgão genital em estado de excitação, principalmente quando narra o encontro estético e erótico com a pianista Béatrice. Nesse primeiro capítulo do livro, a expressão "meu pau" apresenta dez ocorrências, além da utilização dos termos "meu cacete" e "meu instrumento". A palavra "pau" também aparece uma vez no capítulo "A suicida"; três em "O texto tatuado" e quatro em "A tenente". A alusão mais contundente que Fernandes faz à sua excitação sexual encontra-se na caracterização de seu pênis como: "meu pau duro, grosso e comprido" (OLP, p. 30).

Se a glorificação do pênis se relaciona à afirmação da virilidade de Fernandes, é possível perceber passagens em que a narração sobre a interação sexual fundamenta um discurso

específico sobre a sexualidade feminina. É principalmente nos encontros com Gyorgia, Gertrudes e a Santa Francisca, que Fernandes percebe traços de comportamentos que ele considera comuns ao gênero feminino. Isso pode ser observado na seguinte passagem, referente à aproximação fantasiada do escritor à Santa Francisca:

> E pareceu-me, no estado febril em que me encontrava nos últimos dias - no estado delirante em que me achava, principalmente agora – que Francisca se contraíra um pouquinho, negando-se a mim, virtuosamente, para depois voltar à sua posição, ou até mais do que isso – como eu já vira e sentira algumas mulheres fazerem dissimuladamente com seus quadris –, movimentando-se muito ligeiramente na minha direção, como se Francisca, ou a sua estátua, acusasse meu toque, em gestos equívocos do feminino, negando-se e oferecendo-se. (OLP, p. 70-71)

Segundo a perspectiva do narrador, a entrega das mulheres ao ato sexual não se daria abertamente, de modo direto, mas viria sempre ambígua e mediada pela rejeição, pela negação primeira. Essa situação reforça a ideia patriarcal de que as mulheres são recatadas, passivas e não expressam aberta e afirmativamente seu desejo sexual. Miriam Pillar Grossi afirma que em um "dos modelos tradicionais de gênero no Brasil, a atividade sexual caracteriza o que é ser homem. Este é aquele que 'come', que 'penetra o outro'".[135] Tal modelo de sexualidade "predatória" baseia-se na visão de que as mulheres (ou quem ocupar o lugar de inferioridade do "feminino estrutural") são corriqueiramente objetificadas e "consumidas". Soma-se a isso a ideia de que "No campo do imaginário da sexualidade ocidental, o homem que se apodera e tem a iniciativa tem como contraparte a mulher una e indiferenciada que se esquiva para seduzir e seduz para se esquivar".[136] A maneira com que Fernandes narra seus encontros sexuais comprova uma visão limitada e alinhada às normas binárias prescritas culturalmente para os gêneros.

Também é exemplar desse mesmo imaginário o fato de que Fernandes se frustre em demasiado quando não tem seus desejos satisfeitos. É o que ocorre com relação aos encontros com a pianista Béatrice e a artista tatuada Jana. Com relação à pianista, depois da erótica audição, ele permanece "excitadíssimo" (OLP, p. 34) e manifesta a vontade de vê-la novamente, solicitação a que a musicista responde peremptoriamente ser "Impossível" (OLP, p. 36). Fernandes tenta em vão subornar o assistente da pianista. Ele sente ciúmes tanto de Jean-Louis quanto do conde Carolyn, o cliente da próxima audição, que teria "muito mais privilégios" (OLP, p. 40) do que ele. Em suas elucubrações, fantasia que o outro homem realizaria todos os desejos que lhe foram interditos: "Beatrice não me deixara penetrá-la ou beijá-la, nem tirar a sua calcinha, mas eu via o conde Carolyn fazendo todas essas coisas" (OLP, p. 41). Trata-se,

[135] GROSSI, 1995, p.05.
[136] Idem, p.06.

portanto, de uma situação em que o escritor não pode realizar "todas essas coisas" pela imposição dos limites da pianista, pela rejeição sexual determinada por essa figura feminina.

Diferente da audição da pianista tcheca, a performance erótica de Jana não possibilitou a Fernandes uma aproximação física e um contato sexual mais intenso com a artista tatuada. Ele havia sido conduzido a esse especial e particular evento por Peter, irmão de Jana. Mesmo antes do início da performance, o escritor declara ter sentido "muito ciúme" (OLP, p. 114) da personagem feminina, uma vez que ela e o irmão pareciam compartilhar grande intimidade. A apresentação da performer consistia na leitura em voz alta de um texto kafkiano inédito, que estava tatuado em seu corpo com tintas fosforescentes. Assim, a exibição de seu corpo nu acompanhava a leitura interpretada. O fragmento do suposto texto de Kafka tinha teor marcadamente erótico, uma vez que teria sido escrito para "ser dito por Julie", a amada do escritor tcheco, "para Franz" (OLP, p. 116).

Durante a narração de uma cena de sexo oral, Fernandes prepara-se para praticar o ato em Jana, mas ela "estendeu a mão para que" ele se "detivesse", afirmando que "- Aqui é a linguagem que comanda tudo, só a linguagem" (OLP, p. 117). A segunda vez em que a artista impõe limites aos impulsos sexuais do espectador ocorre quando ela simula a felação no escritor enquanto cita o texto em alemão. Fernandes fica muito excitado e diz, de maneira vulgar e desrespeitosa: "- Assim você me mata de desejo de gozar dentro da sua garganta, viu, sua puta obscena?" (OLP, p. 118). Nesse momento, a artista interrompe seu espetáculo e dirige-se ao escritor de modo enfático: "- Não, literalmente não sou uma puta, pois a mercadoria que ofereço em meu corpo é um texto tatuado de Kafka." (OLP, p. 118). Mesmo assim, o protagonista mantém até o final da performance, quando Jana adormece, a sua excitação sexual.

Como não pode ter relações sexuais com Jana, Fernandes encontra-se, ao final da performance, excitado e frustrado: "então eu deveria permanecer com o desejo aceso, o desejo infindável de quem não se sacia, possuindo Jana apenas com a visão de seu corpo com suas letras, palavras, fantasias" (OLP, p. 120). Quando deixa o local da apresentação, reflete, ainda, que: "Ali, andando pelas ruas, eu continuava aceso, carregando um desejo não saciado" (OLP, p. 121). Nas duas passagens, Fernandes indica que continuou excitado sexualmente, porque não pôde satisfazer seus desejos. Assim como Béatrice, Jana recusou verbalmente relacionar-se com Fernandes. Mesmo quando impedido, ele mostrou-se disponível ao sexo. O desacordo das personagens femininas era, de fato, patente: não se tratava de um jogo de sedução, de uma atitude como a que imaginou que a Santa Francisca tivera, de uma negação para a posterior entrega.

2.3 Particularidades da violência em *Um crime delicado* e "A boneca"

"Trials are not about principles, they are about how well you
put yourself across" (J. M. Coetzee, *Disgrace*)

Antônio Martins alude à sua escrita a partir de variada nomeação. Por muitas vezes remete a ela como "relato", mas ainda utiliza os nomes "peça escrita" (UCD, p. 18); "comédia grave" (UCD, p. 64) e "narrativa autobiográfica" (UCD, p. 83). Dentre as nomenclaturas que Martins atribui à sua narrativa, chama a atenção a "peça de natureza quase processual" (UCD, p. 53). A expressão remete a um tipo de documento jurídico, indicando que a narrativa do crítico teatral constitui um discurso de defesa. No entanto, a palavra "peça", por si só, pode referir-se a um espetáculo teatral, conectando-se ao campo no qual atua como crítico. Assim, há indicação de que seu discurso de autodefesa apresenta tanto caráter ficcional quanto envolve questões de arte e teatro. Tal como a constituição da própria narrativa, as discussões acerca do estupro nesse livro também envolvem debates ora explicitamente jurídicos, ora artísticos.

Durante a audiência de instrução, Martins e seu advogado apresentam argumentos fundamentados em uma série de estereótipos, de caráter patriarcal, sobre o crime em questão.[137] Tais generalizações dialogam com o imaginário sociocultural a respeito do estupro e são fundamentais para a absolvição do crítico. Além disso, Martins defende a ideia de que *o caso Inês* não poderia ser julgado como evento da realidade factual, uma vez que ele teria ocorrido dentro de uma instalação artística e, por isso, se circunscreveria ao âmbito da arte. Essa peculiar justificativa contribui para que o processo judicial de Martins seja considerado pelo magistrado como um caso "*sui generis*" (UCD, p. 118). A alegação do estupro de uma obra de arte é um dos principais argumentos defendidos pelo crítico em sua "peça escrita" e constitui a singularidade na maneira com que o debate sobre o crime sexual é configurado nesta narrativa.

Desde o momento em que narra a cena do crime acusado, Martins insiste no consentimento da modelo ao ato sexual. Seu argumento é de que Inês não estava inconsciente quando a relação sexual aconteceu. Ele sustenta, por exemplo, que a modelo foi se recompondo e demonstrando, paulatina e progressivamente, maior receptividade às suas investidas sexuais:

[137] Francis Shen, em "How We Still Fail Rape Victims: Reflecting on Responsibility and Legal Reform" analisou a influência que estereótipos a respeito do estupro, presentes no imaginário cultural, têm sobre as decisões jurídicas no contexto estadunidense. Larissa Nadai, em "Entre estupros e convenções narrativas: os cartórios policiais e seus papéis numa delegacia de defesa da mulher (DDM)", analisou como esses estereótipos, vinculados ao que ela chamou de "convenção narrativa sobre o estupro", também se fazem presentes em documentos oficiais da própria Delegacia da Mulher. A narrativa de Sant'Anna pode ser aproximada desse contexto, pois durante a audiência de instrução, a defesa de Martins manipula muitos lugares comuns sobre gênero e sexualidade a favor do crítico.

“Aos poucos Inês fora se acalmando, e, se não posso dizer que retribuía meus carinhos, certamente não os repelia” (UCD, p. 103). Inês está inerte porque perdeu os sentidos, dado o problema de saúde que sofria. No entanto, a falta de reação negativa da modelo é interpretada pelo crítico, de maneira manipuladora, como sinal de consentimento.

Com relação ao desmaio, Martins afirma ainda que “Inês, igual uma flor noturna e silenciosa, se abria, à medida que eu avançava em minhas carícias, sempre ternas e, desabotoando seu vestido, sob o qual não havia nenhuma peça de lingerie, a despia” (UCD, p. 103). No excerto, ao afirmar que Inês se “abria” como uma flor “silenciosa”, Martins indica que a personagem feminina era receptiva a seus afagos, embora ela não manifestasse nenhum entusiasmo e estivesse desfalecida, em estado de vulnerabilidade extrema.

Por vezes, o acusado também considera que o desmaio da modelo pudesse ter sido um ato por ela forjado, já que houve “uma entrega pelo menos momentaneamente sem reservas por parte de Inês, estivesse ela, até aquele instante, desmaiada ou semiconsciente, ou representando tal coisa, ou não.” (UCD, p.118). Defende também que “num determinado momento – aliás o momento culminante –, ela despertara para entregar-se sem reservas. E mesmo sofrendo daquela disfunção cerebral, isso não invalidava a possibilidade de que Inês teria usado o pretexto para encenar um desmaio que a deixasse à minha mercê” (UCD, p.124). A ênfase apresentada nos trechos à representação de Inês também é estratégica. Ao dizer que a personagem feminina fingiu um desmaio, Martins coloca em dúvida a palavra da vítima. A desconfiança da versão de quem sofreu a violência sexual tem caráter misógino e, infelizmente, é comum no campo social.[138] Com esse argumento, Martins insinua que também durante a audiência de instrução ela pudesse estar representando um papel e, por isso, articulando uma narrativa de acusação incompatível com a verdade dos fatos.

Quando o Ministério Público mostrou que o laudo médico anexado aos autos comprovava que Inês sofria de uma disritmia cerebral que “a tornava sujeita a desmaios frequentes” (UCD, p.123), o crítico teatral reconheceu, enfim e “sob todos os riscos penais” (UCD, p.126), que Inês estava inconsciente. Mesmo assim, Martins não abdica da defesa do consentimento de Inês. Ele passa a sustentar, então, a inconcebível ideia de que, se a modelo estava desmaiada, ela teria expressado sua vontade de manter relações sexuais com ele através das “camadas mais profundas da sua consciência – ou seja: inconsciente” (UCD, p.126). O impasse na ficção de Sant’Anna dialoga com o que ocorre de modo frequente em processos

[138] Georges Vigarello, em *História do estupro* (1998), aponta que, do século XVI ao XX, a desconfiança na palavra da vítima de estupro em âmbito jurídico constitui-se como um fator de continuidade histórica. Daniella Coulouris (2010) observa que, no contexto brasileiro do século XXI, a dúvida em relação à palavra da mulher consiste em procedimento central de investigação da verdade em casos de estupro.

sobre estupro. De acordo com Heloísa Buarque de Almeida e Laís Ambiel Marachini, "A ideia de que não houve consentimento não é facilmente comprovável em processos judiciais, nos quais seria necessário ter provas do delito, especialmente quando o acusado teria se aproveitado da fragilidade ou incapacidade de reagir da vítima por conta de ela estar sedada". [139]

Uma característica do senso comum que aparece no discurso de defesa de Martins é a ideia do arrependimento da personagem feminina. Como o crítico defende que Inês consentiu a relação sexual, ele argumenta também que a modelo o acusou de estupro por ter se arrependido de praticar com ele o ato sexual. Na carta enviada a Inês, Martins questiona se sua suposta amada teria chorado e o expulsado de seu apartamento "*por um arrependimento tardio do que se passou entre nós?"* (UCD, p. 109, itálico no original). Em seguida, afirma: "*Pois creio não ter me enganado, Inês, ao sentir em você uma resposta, pelo menos em determinados instantes e dos mais capitais. E ainda que você queira recusá-lo tardiamente, alegando momento de fraqueza, talvez até de inconsciência"* (UCD, p. 110, itálico no original). Assim, segundo a lógica de defesa do narrador, a modelo teria aceitado o ato sexual e encenado o desmaio. Depois, ela teria se arrependido e usado seu forjado estado de inconsciência como justificativa para processar judicialmente o crítico por estupro.

O advogado de defesa de Martins manipula informações em prol do acusado de modo previsível. Retomando os argumentos utilizados por esse operador do direito, o crítico traça as seguintes considerações:

> Mas optara o rábula que pretensamente me defendia pelo tradicional contra-ataque à mulher, trazendo à tona, com indícios frágeis, alguns fatos e comportamentos discutíveis no passado de Inês, que supostamente ele levantara, pois almejava a notoriedade em processo tão rumoroso, sugerindo que ela fora, em alguns momentos difíceis de sua vida, uma garota de programa para cavalheiros com um gosto muito especial. Termos estes que ele usou e, em última análise, explicariam meu relacionamento com Inês. Chegou a insinuar que a profissão de modelo, mantida integralmente por Vitório naquele apartamento bizarro, propenso a despertar fantasias, beirava a prostituição. Questionou, também, com extrema vulgaridade, que uma mulher submetida à violência sexual pudesse se dirigir à delegacia e ao Instituto Médico Legal na garupa de uma motocicleta. E levantou ainda o fato de Inês não usar roupas de baixo na tarde do nosso encontro, interpretando-o como uma predisposição para o amor, palavra que, evidentemente, pronunciou com uma entonação maliciosa. (UCD, p. 119)

O "tradicional contra-ataque à mulher" ao qual Martins se refere no trecho, consiste no debate relativo à vida pregressa da declarante, bem como na avaliação de seu comportamento moral. Dois pontos da exposição do advogado chamam a atenção, por relacionarem-se de forma direta com preconceitos de gênero frequentemente observados em processos judiciais de

[139] ALMEIDA; MARACHINI, 2018, p.16.

estupro. O primeiro refere-se à sugestão de que Inês foi "garota de programa" e de que sua ligação com o pintor Vitório Brancatti se baseava nessa mesma natureza. Ao associar a imagem da querelante à prostituição, o advogado tece um julgamento de valor negativo sobre sua conduta sexual.[140] A prostituta é concebida, pelo pensamento dominante, como a mulher a qual a justiça não deve proteger e que, por receber dinheiro para praticar sexo, deve se subjugar a variados tipos de situação de violência.[141] O segundo ponto diz respeito às observações que o advogado faz sobre a falta de "roupas de baixo" de Inês, quando de seu encontro com Martins. A avaliação sobre as vestimentas da personagem feminina remete à ideia lamentavelmente ainda corrente de que as roupas usadas pelas mulheres indicam sedução ou predisposição ao sexo e, por isso, justificariam e legitimariam o crime de estupro.[142]

O acusado avalia negativamente esses argumentos, considerando-os "indícios frágeis", abordados com "extrema vulgaridade" por um profissional oportunista. Dessa maneira, Martins critica seu advogado de defesa de modo contundente, com o intuito de constituir-se publicamente como defensor de Inês. Apesar de fundamentado no senso comum, o discurso do "rábula" tem eficácia jurídica, porque Martins acaba absolvido. Assim, pode-se refletir, com essa narrativa de Sant'Anna, sobre como o sistema jurídico brasileiro opera a partir de critérios de diferenciação: se, de um lado, Inês é associada negativamente à figura da prostituta, de outro, contam a favor de Martins sua prestigiada posição social e seu prévio contato com a querelante.

Ao se referir à retórica dos advogados em ação e ao incorporar no enredo de *Um crime delicado* os próprios argumentos que Antônio Martins manipulou durante uma audiência de instrução, a narrativa de Sant'Anna suscita reflexões sobre a natureza retórica da prática legal. Peter Brooks defende a ideia de que os processos jurídicos dependem da construção de narrativas tendenciosas e que os vereditos se dão com base na avaliação de narrativas conflitantes sobre um mesmo acontecimento:

---

[140] O advogado também comenta a respeito da conduta sexual de Vitório Brancatti e de seu grupo, ao inferir, em sua argumentação, que Vitório era casado com Lenita, mas tinha Nílton como amante. Trata-se da manipulação de mais um argumento conservador e moralista, baseado em preconceito sobre a sexualidade alheia.

[141] O Código Penal brasileiro de 1890 previa uma pena menor (de 6 meses a 2 anos) ao sujeito condenado pelo estupro de uma prostituta, ao passo que o condenado pelo estupro de uma mulher "honesta" poderia cumprir pena de 1 a 6 anos. Essa diferenciação ocorria porque "a prostituta não teria sentimento de honra e de dignidade" (COULOURIS, 2004, p. 14). Mesmo que o Código Penal tenha mudado e essa diferenciação não se encontre mais nesse documento, ela tem efeito em termos culturais. Com relação a esse cenário, é possível lembrar dos casos em que o estupro não é tipificado como tal somente porque a relação entre o acusado e a vítima envolve dinheiro.

[142] Pôde-se acompanhar uma polêmica nacional ocorrida em 2014 em torno dessa questão. O IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) divulgou, no documento "Tolerância social à violência contra as mulheres", que 65% dos 3810 entrevistados na pesquisa concordavam com a afirmação de que "mulheres que usam roupas que mostram o corpo merecem ser atacadas". A porcentagem correta era de 26%. Mesmo assim, o número correto ainda é expressivo. Além disso, "Quase três quintos dos entrevistados, 58%, concordaram, total ou parcialmente, que *"se as mulheres soubessem se comportar haveria menos estupros"* (IPEA, 2014, p. 03). Tais estatísticas revelam que, para o senso comum, a ocorrência do estupro ainda é de responsabilidade da vítima.

> But over the centuries the professionalization of law and legal education has tended to obscure the rhetorical roots of legal practice – which might now be viewed as something of a scandal in a field that wants to believe that it is rooted in irrefutable principles and that it proceeds by reason alone.[143]

O julgamento oficial de um caso não se baseia em princípios irrefutáveis e no exercício desinteressado da razão. As narrativas em um processo judicial não são construídas apenas para se chegar a ‘‘great and shining truths’’.[144] Não se trata de atingir a verdade sobre uma situação de conflito, mas de elaborar uma narrativa que seja mais convincente que outras. É nesse sentido que se pode questionar a intenção de Martins de buscar a verdade. Ao propor uma narrativa literária que é também uma peça argumentativa, de “natureza quase processual”, o livro de Sant’Anna incorpora em sua forma o próprio impasse discutido em termos de enredo: a impossibilidade de se atingir uma verdade maior e suprema sobre os acontecimentos. O que importa a Martins é o próprio processo narrativo, a exploração dos argumentos, a maneira com que se dá a ver a seus leitores, que poderiam ser convencidos pela retórica e pela encenação da honestidade, da sinceridade e da inocência do narrador.

Brooks defende que os julgamentos de casos de estupro são exemplos paradigmáticos para evidenciar a natureza retórica da lei, uma vez que há disputas discursivas com interpretações antagônicas. Ele exemplifica seu argumento a partir de um caso em Baltimore:

> Thus we have four different retellings of what we know is the ‘‘same’’ story – the story of that happened between a man and a woman one night in Baltimore, the story then constructed at trial – with wholly differing results, results that send Rusk to prison for seven years or else release him. How can these four stories, based on the same ‘‘facts’’ – and none of the principal events of what happened that night was in dispute – have different outcomes? The answer, I think, is that the narrative ‘‘glue’’ is different: the way incidents and events are made to combine in a meaningful story, one that can be called ‘‘consensual sex’’ on the one hand or ‘‘rape’’ on the other.[145]

Nesse trecho, o autor atenta para o fato de que um mesmo evento suscita uma disputa de interpretação. Ele chama a atenção para o estupro justamente porque se trata de uma violência que ocorre, na maioria das vezes, no âmbito do privado e a única forma de resgatar os acontecimentos é através da elaboração de narrativas. A passagem “the way indicents are made to combine in a meanful story” propõe reflexões sobre a própria narrativa literária. Em *Um crime delicado,* o narrador-protagonista Martins é o responsável (tanto na audiência de instrução como com a escrita de seu livro) por manipular a interpretação dos eventos passados

[143] BROOKS, 2005, p.417
[144] Ibidem, 421.
[145] Ibidem, p.417.

de maneira que a sua versão da história prevaleça como a mais adequada ao entendimento do caso Inês e para que possa ser absolvido (pelo juiz e também por seus leitores).

Em *Um crime delicado*, o embate de histórias conflitantes é sugerido pela narração dos acontecimentos referentes à audiência de instrução. No entanto, o antagonismo de vozes não se incorpora à forma, como ocorre no caso de "O monstro". De modo distinto, a adaptação do livro ao cinema, feita por Beto Brant, apresenta de maneira mais clara a polifonia de vozes própria de processos de estupro. Trata-se de uma diferença fundamental entre a obra literária e a cinematográfica. O filme apresenta, durante a audiência de instrução, o depoimento de Inês. As partes referentes à acusação de estupro aparecem em cenas em preto e branco, divergindo esteticamente do resto do filme. O posicionamento corporal de Inês nesse momento (figura 5) indica tristeza e constrangimento. Sua voz ressoa em baixa intensidade, ela apresenta sua declaração pausadamente e responde às perguntas da juíza de forma lacônica, indicando sofrimento e dificuldade em tratar daquele assunto.

Figura 6: Frame de *Crime delicado* (2005, 1:10:33), de Beto Brant

A principal parte da fala de Inês pode ser assim transcrita:

> Ele...me forçou (...) Ele chegou na minha casa de madrugada sem avisar e ele estava confuso, agressivo, alterado. Eu pedi para ele ir embora. Eu fiquei com medo dele. Ele me ofendeu muito. Eu tentei expulsar ele da minha casa, mas ele fez isso comigo (...) Nós discutimos, ele me agarrou, apertou meus braços com força...Depois ele tirou pra fora e...E partiu pra cima de mim.[146]

No filme, depois dessas declarações, seguem-se perguntas incisivas do advogado de defesa de Martins que visam questionar a veracidade da versão de Inês. É certo que as circunstâncias do estupro acusado divergem entre o livro e o filme. Os detalhes mudam, as imagens produzidas em ambos os textos apresentam são discrepantes. A referência à cena de

[146] BRANT, *Crime delicado*, 1:10:51 – 1:11:32.

Brant interessa pelo contraste que apresenta à forma do livro de Sant'Anna, já que a perspectiva de Inês, bem como seus argumentos de acusação no tribunal, está ausente na peça escrita por Martins.

Além dos clichês manipulados pelo advogado e pelo acusado durante o processo, a idiossincrasia do comportamento e das alegações de Martins também acabou por favorecer sua absolvição. Segundo o narrador, "Em sua exposição, o juiz se confessou aturdido em face de argumentos inusitados e até esdrúxulos utilizados por ambas as partes, não permitindo que se formasse uma convicção clara da culpa do acusado" (UCD, p. 129). Parte da peculiaridade do raciocínio de Martins diz respeito ao debate que ele provocou, durante o julgamento, sobre teatro e arte contemporânea, bem como sobre a relação entre o crítico de arte e o artista.[147]

Nesse sentido, Martins questiona a premissa de que o principal embate em questão, na audiência de instrução, fosse judicial, se referisse ao estupro e tivesse como principais envolvidos ele mesmo, como averiguado, e Maria Inês de Jesus, como declarante. Ao contrário, o narrador argumenta que o estupro teria sido arquitetado pelo pintor Vitório Brancatti, para que sua obra ganhasse projeção crítica. De acordo com esse raciocínio, o pintor italiano teria manipulado constantemente a modelo, escravizando-a, e mantendo-a em "cárcere privado, físico, psicológico e artístico" (UCD, p. 121). Além disso, Martins levanta a hipótese de que Brancatti teria feito Inês se aproximar dele, aproveitando-se de seu renome no mundo da crítica teatral carioca e comprometendo-o com a visita à exposição *Os Divergentes*.

O crítico teatral sustenta que a intenção de Vitório Brancatti não era efetivamente vê-lo condenado por estupro. Através da projeção social do caso Inês, o pintor italiano almejaria que "as pessoas se convencessem do alto valor artístico de sua obra – propaganda em suma – e de que eu, um crítico rigoroso, fora seduzido por ela" (UCD, p. 121). O pintor italiano seria o criminoso, enquanto ele figuraria como mera vítima de toda a situação. Nesse sentido, parece pertinente a Martins dedicar boa parte de seu discurso de defesa, no tribunal, às críticas a Brancatti: "O único ataque que me parecia aceitável era a Vitório Brancatti" (UCD, p. 120) e não a Inês, como fizera o advogado nomeado em sua defesa:

---

[147] Sobre o "embate estético", Sant'Anna afirmou em entrevista à Folha de S. Paulo: "Quando eu estava escrevendo 'Um Crime Delicado', como o livro envolvia assuntos criminais e jurídicos, consultei duas pessoas que são feras no assunto que foram gentilíssimas: o Nilo Batista e o Rubem Fonseca. O Rubem ficou muito interessado no tema, ligou várias vezes, me emprestou um livro. Mas percebi que, se ele fosse escrever essa história, iria desenvolver mesmo, iria até o fim no aspecto criminal. Eu, não. Queria saber para desrespeitar. Aprendi tudo o que precisaria sobre o processo penal no caso, mas queria que o julgamento virasse um processo estético, uma briga entre o pintor e o crítico." Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs010619.htm. Acessado em 27 de julho de 2018.

> Os ataques certeiros a Vitório Brancatti, sem nada a ver com os padrões morais burgueses-forenses, só podia fazê-los eu mesmo, pois se encontravam muito além da compreensão do "meu advogado". Na verdade, para os bons entendedores, o processo, a luta, que se travava ali era um processo estético, um jogo de xadrez entre mim e Vitório. O crítico como criminoso, como louco, em sua racionalidade extremada, ou o artista enquanto ambas as qualificações. (UCD, p. 121)

De acordo com o raciocínio de Martins, a audiência de instrução se constituiria como "jogo de xadrez" entre Brancatti e ele. A afirmação questiona a natureza do processo em andamento: ele não é mais jurídico, referente ao estupro, mas sim "estético", referente à arte-instalação de Brancatti. Nesse caso, Inês perderia o seu protagonismo na audiência, uma vez que os principais envolvidos seriam, portanto, o crítico brasileiro e o pintor italiano. No trecho, Martins duvida da capacidade de compreensão de seu advogado. De fato, ao manipular um debate artístico, o crítico julga que apenas "os mais entendidos" (UCD, p. 123) no tribunal teriam a capacidade de compreendê-lo. Martins pressupõe, com arrogância, a superioridade tanto do artista quanto do crítico em relação aos demais presentes no tribunal e, ao priorizar a instalação de Brancatti e não o estupro, sugere que os questionamentos em torno da arte fossem mais importantes que o crime sexual. É o que se observa no trecho a seguir:

> - Estudadamente, ele posava não de inocente, pelo menos enquanto artista, o que lhe seria pejorativo no contexto da arte contemporânea, mas de alguém que dera à luz um enigma plástico e pictórico que não deveria ser sumariado num juízo banal de valor (embora eu, decifrando-o, o fizesse) e sim penetrar nas pessoas por todas as camadas da consciência, numa verdadeira gestalt, no que fora até bem-sucedido em grande parte, em seus objetivos escusos. Mas, no meu entender, continuava ele a não passar da mistura de um sub-Duchamp com um ultra-realista de merda. (UCD, p. 122)

O narrador reproduz essa passagem com um travessão, como se estivesse retomando uma fala que proferiu durante o tribunal. O conteúdo de seu discurso não se refere, em absoluto, ao estupro. Pelo contrário, o crítico tece, com vocabulário técnico, uma análise negativa da obra e das supostas intenções de Vitório Brancatti. Ao finalizar sua fala com a expressão vulgar "de merda", Martins enfatiza a mediocridade da obra do artista italiano. De fato, essa avaliação é condizente com os receios que ele tem em relação à discussão da obra de Brancatti. Ele afirma que temia entrar no "jogo publicitário" do artista plástico: a "legitimação, por mim, da obra de Brancatti, que era o que mais me preocupava" (UCD, p. 125). Ao centrar o debate no pintor italiano e em sua instalação, o crítico ofusca a personagem feminina e suas demandas. O foco da audição passa a não ser mais o estupro e Inês, mas a competição entre os dois homens.

Dando seguimento a seu raciocínio, Martins argumenta durante o tribunal – em uma fala que também é marcada por travessão – que "se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se queira

classificar aquela obra – fazendo parte da mesma.” (UCD, p. 127). Assim, o crime, porque circunscrito aos limites da obra de arte, deveria ser considerado como evento à parte da realidade, escapando ao domínio das leis que regem a sociedade.

É importante destacar que a instalação de Brancatti é uma hipótese levantada pelo crítico. Não é possível ao leitor ter certeza de que o apartamento de Inês realmente consistia em um projeto artístico do pintor italiano. Sabe-se que o local era alugado por Brancatti e nada mais. Ao caracterizar o apartamento como uma obra de arte, Martins julga ter tido uma “iluminação crítica” (UCD, p. 96) e compreender a conexão existente entre o quadro exposto em *Os Divergentes* e a instalação, além de todas as supostas intenções do artista estrangeiro em aproximá-lo de Inês. Dúvidas sobre a natureza do imóvel, no entanto, se mantêm até o final da leitura. Mesmo que o apartamento de Inês seja uma instalação, a justificativa de Martins, de ter estuprado uma “obra de arte” e não uma mulher é eticamente insustentável.

***

Em *O livro de Praga*, o estupro é configurado como fantasia, como desejo inconsciente do narrador protagonista Antônio Fernandes, manifesto por meio de um sonho e dado a ver à exterioridade por seu sonambulismo. O estupro como fantasia aparece de forma pontual também nas narrativas de Antenor e Martins.

Em “O monstro”, Alfredo pergunta a Antenor, já no final da entrevista: “*O senhor não acha que o que se permite na fantasia nem sempre se pode colocar em prática na vida real?”* (Om, p. 75, itálico no original), indicando que a realização de desejos teria como barreira o respeito ético e a preservação da vida do outro. Em *Um crime delicado*, Martins diz que, depois de ter saído do apartamento de Inês e escrito sua carta, ele se masturbou pensando na modelo: “com uma boa dose de agressividade e até de maneira brutal, carregando-a virilmente nos braços e jogando-a na cama atrás do biombo, não sem antes varrer do espírito aquele que assinava o cenário. Fossem as fantasias imputáveis no Código Penal, mereceria eu sem dúvida a condenação” (UCD, p. 113). Nesse caso, o crítico indica que, para ele, um crime de estupro necessariamente envolveria força física, como já apontado anteriormente.

As breves menções à fantasia, no caso dessas duas narrativas, colocam em contraste as diferenças entre o desejo de violação, de subjugação do outro através do sexo, e a caracterização do crime caso haja a concretização do desejo. Esse debate é potencializado em *O livro de Praga*.

Christian Dunker (2018), em análise do perturbador filme *Elle* (2016), de Paul Verhoeven, discute as relações existentes entre o que se convencionou chamar de cultura do

estupro e a fantasia de estupro. O filme de Verhoeven apresenta a história da poderosa empresária Michèle. Logo no início de *Elle*, a protagonista é estuprada e descobre, posteriormente, que o autor do crime é seu vizinho. Ela tem reações inusitadas ao acontecimento e passa a criar, então, fantasias de estupro, o que a faz procurar o vizinho para realizá-las de forma consensual. Ao propor outras práticas sexuais com seu violador, Michèle tenta concretizar um desejo. Isso não quer dizer que ela queira, de fato, ser estuprada, novamente. Nesse sentido, o filme apresenta uma tensão entre a realização do estupro como crime hediondo condenável, e a fantasia de estupro como componente legítimo da sexualidade.

De acordo com o psicanalista, diferente de uma cultura de estupro, que legitima a posse e o domínio da alteridade através do exercício da violência, a fantasia de estupro faria parte do imaginário erótico e constituiria práticas sexuais consensuais que permitem manifestações calculadas de violências, como as masoquistas ou sadomasoquistas. No conto "O monstro", a falta de consentimento e a extrema vulnerabilidade de Frederica não são colocadas em questão. Não é possível que a brutalidade dos crimes seja questionada. Em *Um crime delicado*, ainda que haja dúvidas sobre a ocorrência ou não de crime, o que se discute é a execução concreta do estupro, e não sua fantasia ou realização dentro do escopo de práticas sexuais acordadas. Em *O livro de Praga*, por sua vez, a situação é um pouco diferente, porque a suspeita de crime ocorre quando uma fantasia inconsciente do narrador protagonista se torna pública.

Como já mencionado anteriormente, "A boneca" divide-se em quatro fragmentos, que instauram indeterminações no enredo. A forma elíptica da narrativa contribui para suscitar dúvidas. As passagens que mais importam são a do fragmento 2 ao 3 e a do 3 ao 4. Na primeira transição, tem-se a seguinte situação: no fim do fragmento 2, Fernandes tinha adormecido com a boneca Gertrudes em sua cama. No início do 3, ele acorda com policiais batendo à porta para a averiguação de um crime de pedofilia. No terceiro fragmento, Fernandes está sendo investigado pela polícia e demonstra estarrecimento com a situação. Ele termina essa parte mencionando a entrada do Dr. Hovarth no caso. Apenas no fragmento 4 que se desvenda ao leitor que Fernandes era sonâmbulo e teria performado uma cena de estupro, imitando tanto a voz de um homem adulto quanto a de uma menina bem jovem. É somente nesse final que Fernandes livra-se da suspeita do crime sexual.

A elipse que se dá do terceiro ao quarto fragmento contribui, então, para um efeito de choque. A falta de informação sobre os acontecimentos e o salto temporal proporcionados pela mudança de tópico causam no leitor um estranhamento supostamente compatível com o estranhamento vivido, no plano do narrado, pelo narrador protagonista. A fragmentação da

forma auxilia a instauração da suspeita de crime e possibilita questionamentos sobre o estupro de vulnerável.

Em resenha de *O livro de Praga,* o pesquisador Igor Graciano Ximenes sugere que a volatilidade do sujeito que narra e dos seres que ele encontra em sua viagem a Praga dificultam "a recepção da obra sob uma perspectiva realista, onde o que lemos é presumivelmente fruto de uma vivência turística, com encontros fortuitos e aventuras inusitadas".[148] Uma interpretação alegórica de "A boneca" permite relacionar o estupro de uma boneca por um homem adulto culto com os processos de colonização da alteridade feminina que se dão em sociedades patriarcais, como a brasileira.

[148] GRACIANO, 2011, p.325.

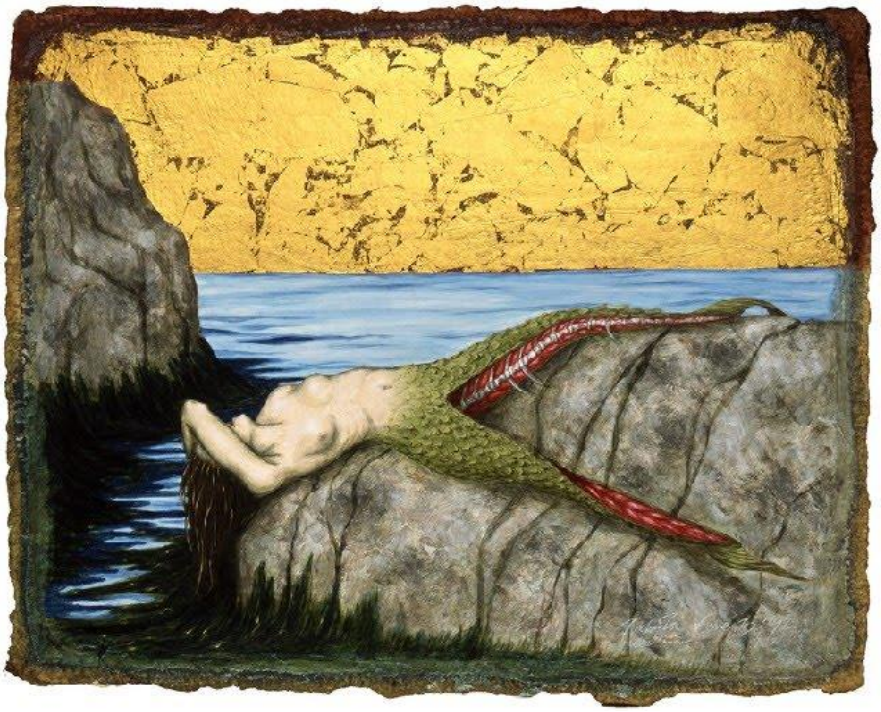

Figura 7: *When we talk about rape* (1997), de Tabitha Vevers

3. FIGURAÇÕES DA ALTERIDADE

> "Os outros corpos podem simplesmente ser autômatos complexos,
> androides ou até ilusões, sem qualquer interior psíquico,
> estados afetivos ou consciência."[149]
> Elizabeth Grosz

Rita Terezinha Schmidt, em "Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino", apresenta importantes contribuições para a interpretação de personagens mulheres em narrativas literárias. A pesquisadora analisa o diálogo que dois romances tradicionais do século XIX, *Madame Bovary* e *Ana Karenina*, estabelecem com o estereótipo da "mulher natural".[150] Ela discute como as obras *The Awakening* (1899), de Kate Chopin, e *To The Lighthouse* (1927), de Virgínia Woolf, problematizam o dualismo cartesiano existente entre "corpo" e "mente" ao configurarem personagens femininas cujas experiências corporais são muito complexas. Sobre esse processo de investigação, Schmidt aponta:

> Perguntas como o que é representado pelas personagens femininas, que resolução é dada aos conflitos processados no interior da narrativa e a partir de qual perspectiva de valores a representação é trabalhada e veiculada em suas nuances retóricas podem desvelar o trabalho do aparato ideológico do saber/poder narrativo, aparato definido por Rachel Blau DuPlesis (1983) como fábricas dos sentidos "naturais" e "fantásticos" *através dos* e *com os quais* vivemos.[151]

Tais reflexões podem ser relevantes para a análise das personagens femininas de Sant'Anna, que compõem o *corpus* desta pesquisa. O foco de atenção do presente capítulo volta-se para as configurações de Frederica, Inês e Gertrudes nos discursos narrativos de Antenor, Martins e Fernandes, respectivamente. Nesse sentido, a partir dos apontamentos da pesquisadora, seria possível e necessário formular perguntas como: quais impactos os conflitos apresentados nas tramas narrativas de "O monstro", *Um crime delicado* e "A boneca" teriam para as personagens femininas? Quais valores fundamentam os modos de configuração dessas personagens nas histórias? Qual a importância do corpo nessas elaborações? Quais os significados da imagem da mulher constituída pela retórica dos intelectuais nesses textos?

Em suas reflexões sobre a obra do autor, Luis Alberto Brandão Santos aponta que: "quanto mais se especula sobre as personagens, menos se sabe sobre elas (...). Definir a nitidez da imagem de alguém pode revelar que ele não passa de um manequim, ou uma sombra, um sonho, uma personagem de um livro não lido, ou de um livro que não foi escrito".[152] O texto de Santos refere-se a obras do escritor publicadas até o início dos anos 2000, mas os substantivos

---

[149] GROSZ, 2000, p.55
[150] SCHMIDT, 2012, p.02.
[151] Ibidem, p. 08, grifos no original.
[152] SANTOS, 2000, p.66.

“manequim”, “sombra” ou “sonho” podem ser aproximados à figura de Gertrudes, do livro de 2011. Ela é a boneca réplica da “menina-sombra”, uma personagem do espetáculo *Aspects of Alice*. Gertrudes é gradualmente personificada por Fernandes e o ponto culminante desse processo se dá em um “sonho” do narrador. Como se argumenta mais adiante, em *O livro de Praga*, o nome Gertrudes é polissêmico, apresentando vários referentes. Observa-se processo de composição semelhante em relação à Frederica e à Inês. Elas também são formuladas por seus narradores de maneira difusa e indistinta. Trata-se de personagens fugidias, “imagens imprecisas. Figuras distorcidas”.[153]

A precariedade fundamental dessas construções, no caso de Frederica e Gertrudes, poderia estar associada à brevidade das narrativas, o que exigiria certa concisão, mas não é esse o caso. A tendência à dissipação dessas personagens justifica-se pelo fato de que a visão que Antenor e Fernandes têm sobre a alteridade feminina é parcial, imperfeita, anômala e deficitária. Os conhecimentos desses intelectuais sobre elas são lacunares. O outro apresenta-se a eles como objeto distante e enigmático. Nesse sentido, a característica dos contornos pouco definidos das figuras femininas está inteiramente ligada a um aspecto formal de maior relevância nestes textos de Sant’Anna: a perspectiva narrativa priorizada. Isso é o que ocorre também com relação a Inês, construída, em *Um crime delicado*, de maneira não tradicional.

Os mecanismos da criação de personagens romanescas mais convencionais foram explorados por Antonio Candido em “A personagem do romance”. Nesse ensaio, o autor apresenta uma espécie de classificação dos seres fictícios, atentando-se à complexidade psicológica das personagens (em diálogo com Foster) e à relação que elas estabelecem com os seres humanos (em diálogo com Mauriac). Candido afirma que, na vida real, o conhecimento que temos do outro é sempre relativo, fragmentário e incompleto. Já no romance tradicional, o escritor estabeleceria “algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem”.[154] Assim, a compreensão que teríamos do ser construído na literatura seria mais precisa do que a de um ser humano: “Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nela uma lógica preestabelecida pelo autor que as torna paradigmas e eficazes”.[155]

De acordo com Candido, mesmo que a personagem seja tão fragmentária e insatisfatória quanto nosso conhecimento do outro na realidade, ela assim o seria por determinação do escritor. O crítico explora, ainda, mais ao final do ensaio, o conceito de convencionalização,

---

[153] Ibidem, , p.48.
[154] CANDIDO, 1978, p.58.
[155] Ibidem, p.67.

que consiste na seleção do escritor de determinados traços para criação de suas personagens, de modo que a verossimilhança seja garantida:

> Os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos. Que coisas sabemos de Capitu, além dos "olhos de ressaca", dos cabelos, de "certo ar de cigana, oblíqua e dissimulada"? O resto decorre de sua inserção nas diversas partes de *Dom Casmurro*; e embora não possamos ter a imagem nítida da sua fisionomia, temos uma intuição profunda do seu modo-de-ser – pois o autor *convencionalizou* bem os elementos, organizando-os de maneira adequada. Por isso, a despeito do caráter fragmentário dos traços constitutivos, ela *existe*, com maior integridade e nitidez do que um ser vivo.[156]

Como se sabe, *Dom Casmurro* é narrado em primeira pessoa, por Bento Santiago. O narrador-protagonista é marcado por um ciúme muito intenso de sua esposa, o que o leva a questionar a lealdade da personagem feminina. Tudo o que os leitores sabem sobre Capitu deriva da perspectiva de Bentinho. Nesse sentido, é difícil concordar com a afirmação de que os leitores possam ter uma "intuição profunda do seu modo-de-ser". Sabemos mais sobre como Bentinho se comporta e o que sente em relação à Capitu do que sobre a personagem feminina em si. É certo, porém, que Candido está interessado pelas escolhas do romancista Machado de Assis. Seu foco volta-se mais aos critérios do escritor para a construção da personagem. O comentário de Candido interessa porque, à parte as diferenças entre as obras, a situação narrativa de *Dom Casmurro* é semelhante à de *Um crime delicado.* No livro de Sant'Anna, o contato dos leitores com Inês é sempre mediado pelos comentários e observações de Martins. Daí a impossibilidade de conhecê-la satisfatoriamente, já que o narrador também a desconhecia. Assim como no livro do século XIX não se pode determinar se houve ou não a traição de Capitu, no do século XX é também impossível comprovar se houve ou não o estupro de Inês.

Em seu ensaio, Candido faz uma importante observação a respeito da percepção dos seres humanos sobre a alteridade. Ele aponta que haveria uma discrepância entre a exterioridade aparente de uma pessoa e sua intrincada subjetividade: "um dos traços do problema é o contraste entre a continuidade relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a *descontinuidade* da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida".[157] Isso está elaborado, de certa forma, em *Um crime delicado*. A relação que Martins estabelece com Inês se dá brevemente e através da observação. Vale notar que ele é um espectador ativo, que assiste às peças para depois criticá-las, ao passo que Inês é modelo, ou seja, sua profissão exige que ela se ofereça à contemplação do artista. Martins e

---

[156] Ibidem, p. 77-78.
[157] Ibidem, p. 55.

Inês se encontram e conversam apenas três vezes ao longo do romance. As elucubrações que ele faz sobre a alteridade se baseiam na percepção física que tem da personagem feminina, em suas observações a respeito do corpo da modelo.

Essa situação estende-se às outras narrativas aqui estudadas. O olhar, como se argumenta a seguir, é estruturante do próprio conto "O monstro", em que o professor de filosofia se constitui como *voyeur*. Em *O livro de Praga*, Fernandes tem seu desejo desperto depois de ver o espetáculo *Aspects of Alice* e de observar atenta e detalhadamente a boneca antes da crise de sonambulismo. É possível dizer que Antenor, Martins e Fernandes não conheceram a alteridade feminina de maneira satisfatória e as construções que fazem dela se dão prioritariamente pelas imagens dos corpos, em sua exterioridade.

Portanto, é preciso atentar-se a dois aspectos fundamentais dos modos de composição de Frederica, Inês e Gertrudes. Por um lado, percebe-se como fundamento dessa construção uma tendência à dissolução. Por outro, as observações que Antenor, Martins e Fernandes fazem sobre os corpos femininos são preponderantes nessas narrativas. Esses dois aspectos dialogam com a constatação de que "*Curiosamente, apesar de serem muito erotizadas, suas* [de Sant'Anna] *personagens femininas sempre parecem um pouco impalpáveis, como se fossem uma espécie de miragem"*.[158] As discussões deste capítulo estão articuladas em quatro principais eixos temáticos. Analisa-se: a configuração difusa das personagens femininas; as imagens do corpo das mulheres; as possíveis consequências do estupro acusado para Frederica, Inês e Gertrudes e, finalmente, o processo de silenciamento da voz da alteridade feminina imposto pela perspectiva narrativa dominante.

3. 1 "Vulto", "coisa nebulosa", "menina-sombra"

Luis Alberto Brandão Santos, em importante ensaio sobre a narrativa de Sérgio Sant'Anna, elege o "olho de vidro" como figura chave para a leitura da obra do autor. O crítico destaca que, além da "trama narrativa" de Sant'Anna "estar intensamente marcada por referências imagéticas"[159], em diálogo constante com as artes visuais, "o olhar definitivamente desempenha um papel notável na elaboração de seus textos".[160] Santos defende que os "múltiplos jogos escópticos" na narrativa do escritor podem ser percebidos em diversas

[158] SANTOS, 2000, p.111-112.
[159] Ibidem, p.17.
[160] Ibidem, p.18.

relações: “entre personagens, entre narradores, entre personagem e narrador, entre autor e narrador, entre o narrador e a cena brasileira”.[161]

O argumento de Santos é pertinente à análise de “O monstro”. Nesse conto, o olhar constitui-se como elemento central da construção das personagens. Além disso, é o olhar que pauta a dinâmica sexual e a hierarquia de poder estabelecidas entre elas. Antenor é uma personagem *voyeur*, comportando-se diversas vezes “como espectador” (Om, p. 48) de cenas, ao passo que Marieta é caracterizada, principalmente, como exibicionista, uma personagem cuja “forma particular de deleite”[162] consiste em oferecer-se conscientemente como objeto da observação alheia. Esse padrão de comportamento sexual do casal pode ser notado, em termos de enredo, na cena do banheiro. O professor afirma que sua namorada conduziu Frederica ao banho como se “quisesse exibi-la para mim, espicaçar-me” (Om, p. 52). A companheira do professor “talvez desejasse ser espionada, principalmente fingindo que não se sabia espionada. Como já disse, era um requinte típico de Marieta” (Om, p. 52). Do corredor, Antenor diz que pôde contemplar, excitado, a interação entre as duas mulheres.

O professor preocupou-se, então, em se fazer despercebido para não assustar a visitante, como sugere a afirmação: “Quando me coloquei em uma posição em que podia observá-las, escondido, Frederica já estava debaixo do chuveiro e era apenas um vulto atrás da cortina” (Om, p. 52). A imagem da personagem feminina produzida nesse trecho é pujante. É possível interpretá-la como metáfora dos modos mais gerais de elaboração da figura de Frederica no discurso de Antenor. Dada a maneira enviesada e fantasiosa com que o entrevistado fala de sua vítima, essa personagem não se apresenta aos olhos do leitor com contornos nítidos e definidos. O conhecimento que se tem sobre ela é exíguo. Nas respostas de Antenor à *Revista Flagrante*, Frederica constitui-se “apenas” como “um vulto”, uma figura indistinta, um borrão. É importante lembrar que a personagem feminina não é totalmente cega: ela tem uma “grave deficiência visual” (Om, p. 39). Nesse caso, a imagem do “vulto” alude, de maneira mais indireta e moderada, à própria caracterização da capacidade de visão de Frederica.

A expressão “apenas um vulto atrás da cortina” relaciona-se também a um elemento paratextual do livro de Sant’Anna: a capa (figura 8) de *O monstro* – três histórias de amor (1994), publicada pela Companhia das Letras. O design gráfico da capa, elaborado por João Baptista da Costa Aguiar, confere destaque a uma foto de Bob Wolfenson. A fotografia apresenta o “vulto” do corpo de uma mulher, em posição atraente, “atrás” de uma “cortina” transparente. A modelo também está “debaixo do chuveiro”, o que é indicado pelos ladrilhos

[161] Ibidem, p.18.
[162] Ibidem, p.45.

do lado direito da imagem e pelos respingos de água na cortina. Um fragmento do rosto da mulher é a única parte de seu corpo que se encontra um pouco mais à mostra ao espectador. Os olhos da figura feminina estão cerrados, ou semicerrados. Como Frederica, ela nada vê e é, por nós, observada. O trabalho de Aguiar também faz referência ao conto principal do livro através de outro componente. Trata-se do quadro de moldura vermelha, sobreposto à fotografia de Wolfenson, que circunscreve o título e o nome do escritor. Nesse quadro percebe-se, logo abaixo de O MONSTRO, que o título do livro também está impresso em braile.

Figura 8: Capa do livro *O monstro*, por João Baptista da Costa Aguiar

A análise da capa do livro de Sant'Anna permite o estabelecimento de outra relação intertextual. A imagem em preto e branco escolhida por Aguiar tem semelhanças com uma cena do filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Trata-se do assassinato de Marion Crane por Norman Bates, que ocorre no banheiro de um dos quartos do Bates Motel. Em um primeiro momento, a personagem feminina é apresentada rapidamente ao espectador "apenas" como "um vulto atrás da cortina" (figura 8). Cerca de um minuto depois, a câmera muda de posição. Vê-se, então, Marion tomando banho em primeiro plano e, ao fundo, o "vulto" de seu iminente assassino (figura 9). A "cortina" é um componente cenográfico fundamental para essa sequência e para a trama do filme. Sua relativa opacidade possibilita o ocultamento, aos espectadores, da verdadeira identidade do criminoso. Apesar de as cenas de Hitchcock apresentarem ambas as personagens como um "vulto", a imagem na capa de *O monstro* remete

mais diretamente a Marion. Como Frederica e a fotografia manipulada por Aguiar, Marion é uma mulher que tem o íntimo instante de seu banho invadido por observações alheias.

É importante mencionar dois aspectos de enredo sutilmente convergentes entre o conto e o longa-metragem. O primeiro deles diz respeito ao fato de Norman Bates ser também uma personagem *voyeur*. Antenor, em relação a Frederica, e Norman, em relação aos hóspedes do hotel, observam a intimidade de terceiros sem consentimento. A personagem de Hitchcock, porém, tem um *voyeurismo* mais compulsivo, obsessivo e patológico. O segundo aspecto relaciona-se ao destino das personagens femininas em ambas as obras: o assassinato. Nesse sentido, a leitura intertextual entre a capa do livro brasileiro e o filme estadunidense permite identificar ali – na foto selecionada por João Aguiar – um prenúncio da morte de Frederica.

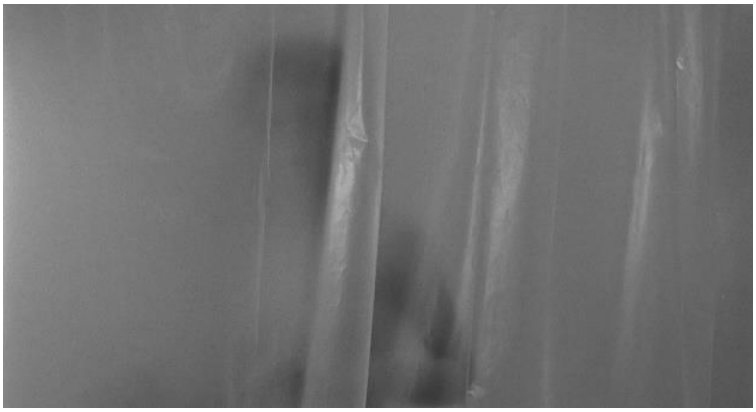

Figura 9: *frame* de *Psicose* (1960; 46:56), de Alfred Hitchcock

Figura 10: *frame* de *Psicose* (1960; 47:35), de Alfred Hitchcock

De volta à questão do olhar em "O monstro", nota-se que o *voyeurismo* e o exibicionismo pautam a dinâmica sexual de Antenor e Marieta. A última ainda transita por ambas as posições, deslocando-se de exibicionista à voraz observadora de Frederica. De acordo com o entrevistado da *Revista Flagrante*, depois da personagem com deficiência visual, foi a

vez da namorada banhar-se. Marieta manteve parte da cortina do chuveiro aberta e "observava Frederica com deslumbramento" (Om, p. 53). A quase cegueira da mulher de vinte anos impossibilitou-a de participar ativamente dos "jogos escópticos" que tanto excitavam o casal de namorados. Por ser desprovida de visão convencional, Frederica não pôde inserir-se naquele complexo esquema óptico como sujeito do olhar e do desejo, cabendo-lhe apenas uma posição passiva e hierarquicamente inferior, como objeto da contemplação alheia.

Para Igor Ximenes Graciano, o *voyeurismo* em "O monstro" não diz respeito apenas à sexualidade das personagens, mas é um aspecto "evidente da constituição narrativa".[163] Por apresentar passagens com "forte carga erótica", "nudez" e "tensão sexual", o conto despertaria no leitor "a curiosidade natural de ser inserido dentro da cena do crime".[164] Desse modo, o leitor poderia tornar-se cúmplice de Antenor e, consequentemente, também uma espécie de *voyeur*. Durante a entrevista, fato semelhante é comentado pelo próprio professor. Ele afirma que os leitores da *Revista Flagrante* "tirarão dela [dessa história de crimes] um prazer que não gostariam de admitir" (Om, p. 75). É com vistas à curiosidade desse público que algumas editoras estariam interessadas em publicar um livro de sua autoria a respeito dos chocantes acontecimentos. Graciano, para a sustentação de seu argumento sobre o *voyeurismo*, elege como prioritária justamente a cena do banheiro.

Outro momento particular dessa cena chama a atenção. Trata-se do trecho em que, depois de sair do banho, Frederica seca os cabelos de frente a um espelho:

> FLAGRANTE: *E como o senhor se sentia observando a moça?*
> ANTENOR: Além de muito excitado, eu me sentia comovido. Pois Frederica, completamente nua, não se olhava no espelho para secar os cabelos, como faria uma mulher com a visão normal. Ali de pé, no centro do banheiro, de frente para mim, era como se ela ocupasse um espaço próprio e olhasse para dentro de si mesma, séria, compenetrada, sem qualquer afetação ou consciência da sua beleza, de que pudesse estar sendo objeto do amor e cobiça de outros olhares. (Om, p. 53)

Antenor formula especulações sobre a deficiência visual de Frederica. O olhar do sujeito que se volta para dentro de si, compenetrado, sugere um modo de autorreflexão não convencional. De acordo com Ermelinda Ferreira, a oposição entre o *voyeurismo* de Antenor e a quase cegueira da moça pode ser traduzida em outros antagonismos existentes entre essas duas personagens. A jovem incorporaria valores cobiçados, mas não possuídos pelo professor de filosofia. Frederica significaria, para seu assassino, "uma verdade, uma pureza, uma alegria que sua classe social e sua intelectualidade não dão conta de exercitar e vivenciar".[165] Nesse

[163] GRACIANO, 2006, p.102.
[164] Ibidem, p.101.
[165] FERREIRA, 2000, p.273.

sentido, a deficiência física da jovem representaria aspectos positivos alheios à racionalidade e ao modo de vida de seu algoz. Daí o "impulso" de Antenor em aprisionar e subjugar a jovem "sob diversas formas – desde o estupro, até a escritura"[166], restituindo, assim, através do exercício da violência, o poder diante daquilo que lhe parecia ameaçador.

De fato, é possível atribuir valores positivos à deficiência visual. Jaime Ginzburg, em ensaio sobre as imagens da cegueira na literatura, afirma que a ausência de visão pode significar "a vivência de formas alternativas de conhecimento"[167] ou "um modo de pensar específico".[168] Este último aspecto estaria presente nas obras de Lara de Lemos e Paulo Mendes Campos, analisadas pelo crítico. Ainda assim, Ginzburg chama atenção para a natureza ambígua dessa condição física, uma vez que estar cego é "estar continuamente em risco".[169] No conto de Paulo Mendes Campos, a cegueira, "rodeada por ameaças e incertezas, caracteriza um desamparo".[170] Em "O monstro", a vulnerabilidade é o aspecto mais contundente da deficiência física de Frederica. As especulações positivas que Antenor faz sobre Frederica são vagas, não abordam a complexidade da experiência da alteridade e idealizam as condições específicas do corpo do outro.

A imagem especular é mobilizada no discurso de Antenor para enfatizar o encanto que ele teria pela jovem. Durante a entrevista, o professor alude mais duas vezes à cena do banheiro. Na primeira, ele discorre sobre seu suposto afeto pela vítima: "E passei a querê-la com paixão quando a contemplei a secar os cabelos; naquele momento em que ela não se sabia observada e por isso se revelava limpidamente" (Om, p. 78). Na segunda, ele expressa o desejo de reencontrar-se com Frederica para "a realização plena do sentimento que experimentei, de relance, ao contemplá-la enquanto ela secava os cabelos, a mais despojada de todas as criaturas." (Om, p. 80). Essas passagens mostram que a situação de vulnerabilidade em que se encontra a visitante – caracterizada também por sua nudez – é um importante componente do desejo de Antenor.[171]

---

[166] Ibidem, p. 273.
[167] GINZBURG, 2004, p.54.
[168] Ibidem, p. 60.
[169] Ibidem, p.56.
[170] Ibdem, p. 60.
[171] O olhar imbuído de desejo e voltado a figuras femininas vulneráveis é um tema abordado por Sant'Anna de maneira contundente no conto "Contemplando as meninas de Balthus". Elaborada como écfrase, essa narrativa apresenta descrições imagéticas e comentários sobre garotas impúberes retratadas em quadros do pintor francês Balthasar Klossowski. O conto inicia-se assim: "Dizer que são lascivas as meninas nos quadros de Balthus seria certamente uma impropriedade, porque a lascívia se abrigará antes no olhar que as contempla do que nos corpos contemplados" (SANT'ANNA, 2007, p. 610). O sujeito do desejo é mais uma vez, portanto, o narrador-observador. Além disso, o narrador de "Contemplando" afirma que "não parecem conscientes ou despertas (embora, algumas vezes, curiosas), as meninas de Balthus, para a volúpia que possam acender" (Ibidem, p. 610) e que "a autoconsciência" das garotas sobre sua "voluptuosidade ou a languidez" "quebraria seu encantamento"

Além de ligar-se ao desejo do observador, a quase cegueira de Frederica constitui um elemento de facilitação para a imposição externa da violência. A deficiência física da personagem feminina impediu-a de proteger-se do que tramava Antenor e Marieta. É por meio da troca de olhares que o casal combinou adicionar *valium* à bebida da moça: "A verdade é que estávamos acostumados a adivinhar os pensamentos um do outro e fiz um sinal interrogativo em direção ao armário onde se guardavam os remédios, e Marieta, sempre sorrindo, respondeu-me com outro sinal, aprovativo" (Om, p. 55). Eles também se entreolham quando Frederica, depois de já ter ingerido o sonífero, solicita ao casal um copo de vinho para si. Essas situações apresentam a hierarquia de poder exercido por cada um dos participantes nesse jogo escóptico. O olhar é um dos elementos fundamentais não só da sexualidade, mas também da cumplicidade que o casal estabelece para execução de seus crimes.

É importante que se faça mais uma observação sobre os modos de constituição da personagem Frederica no discurso de Antenor. A imagem do "vulto" referida anteriormente aponta para o conhecimento fragmentário e impreciso que Antenor tem sobre essa personagem e para o fato de que Frederica não foi respeitada, por ele, como sujeito. Porém, na entrevista à *Revista Flagrante*, o professor insiste para que sua percepção sobre a vítima seja a mais legítima. De maneira cínica, Antenor considera, ainda, que tudo o que circulou na mídia antes de suas declarações "fazia parte de um festival de fantasias, de manipulações da vida e do corpo de Frederica" (Om, p. 72). Há, portanto, um antagonismo entre a relação que o entrevistado estabeleceu com a moça no plano do narrado e a relação que ele institui com ela no plano da narração. As observações de Ermelinda Ferreira a respeito da construção discursiva da personagem Frederica atentam para essa discrepância:

> Para Lott, Frederica torna-se mais verdadeira no relato do que na realidade. É o discurso que consolida a sua imagem e a sua história, criando uma versão racional para o acontecimento. De fato, ele teria travado um conhecimento breve, de uma noite, com a moça, a maior parte do tempo sob o efeito do álcool e das drogas, violando-a, tomando parte no seu assassinato e desfazendo-se do seu corpo com uma bárbara indiferença, tratando-a como um objeto inerme e sem vontade. É na reconstituição verbal do crime que a vítima adquire contornos humanos, ou mesmo sobre-humanos.[172]

Ferreira alude à maneira terna, devotada e apaixonada com que Antenor refere-se à moça, o que é incompatível com os crimes hediondos que ele cometeu contra ela. Essa incompatibilidade liga-se ao fato de que Frederica é produto único e exclusivo da elaboração

(Ibidem, p. 610). Assim como ocorre em "O monstro", o fascínio que as figuras femininas exerceriam sobre esse narrador-observador estaria relacionado à sua inocência e passividade.

[172] FERREIRA, 2000, p.274.

discursiva de Antenor. A partir da figura pouco nítida da jovem deficiente visual, o professor quer fundamentar uma memória sobre a personagem que seja conveniente à sua intenção, não revelada, de autodefesa. Assim como apoderou-se violentamente do corpo do outro, destruindo-o, o professor quer dominar discursivamente, soberano, a imagem pública de Frederica. Trata-se de uma imagem ilusória que Antenor deseja que circule como verdadeira.

Não é à toa que Antenor empreende uma espécie de defesa da figura de Frederica. Durante a entrevista, Alfredo Novalis levantou questões que colocavam em xeque a passividade da jovem deficiente visual nas circunstâncias que levaram ao seu estupro e à sua morte. Essas perguntas diziam respeito à sexualidade de Frederica (Om, p. 50); à possibilidade de ela ter pressentido a presença de Antenor enquanto tomava banho e, assim, ter se exibido a ele (Om, p. 53) e à sua participação ativa no ato sexual (Om, p. 62). Antenor debate com o entrevistador sugerindo que a *Flagrante* e outros meios de comunicação queriam "fazer a vítima partilhar da culpa dos assassinos" (Om, p. 51). Enquanto esteve, em vida, com Frederica, Antenor não a protegeu, nem de si, nem de Marieta. No discurso à Revista, pelo contrário, ele quer figurar como um grande protetor da imagem da moça. Quando o entrevistador pergunta, finalmente, se, ao confessar seus crimes e entregar-se à polícia, ele estava cioso da posse da imagem de Frederica, o professor responde, sem hesitação, "Sim, é bem isso" (Om, p. 72).

***

Em pelo menos duas entrevistas concedidas a estudiosos de sua obra e à imprensa[173], Sérgio Sant'Anna afirmou que dentre as passagens que excluiu do enredo de *Um crime delicado* encontrava-se aquela em que Antônio Martins tinha uma relação sexual com Lenita, a esposa do pintor Vitório Brancatti. Essa exclusão foi assim justificada pelo autor:

> Mas não fiz pelo fato exclusivo de ele não querer discutir mais arte, e pelo fato também de eu não querer fazer da Inês uma mulher real, perceptível, pois, se ele vai conversar com a Lenita, eles conversariam sobre a Inês e ela aos poucos iria se tornando uma pessoa real, e eu queria que ela ficasse uma coisa nebulosa. E isso é curioso, porque o cara de Minas que me estudou, fez uma tese de mestrado sobre o meu trabalho, me cobrou isso, não ter dado uma voz ao feminino, que não era pra dar, não era uma personagem com autonomia.[174]

---

[173] Refere-se, aqui, às seguintes entrevistas: "No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea". In: *Revista Letras*, n.49, pp. 259-275. Curitiba: Editora UFPR, 1998, e "Escritor à vista – entrevista com Sergio Sant'Anna". In: SANTOS, L. A. B. *Um olho de vidro* – a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: Editora UFMG/FALE, 2000, p. 109-119.

[174] SANT'ANNA apud RODRÍGUEZ, 1997. Em entrevista a Luis Alberto Brandão Santos, Sérgio Sant'Anna fez afirmações semelhantes: "(...) um outro fator importante, para não dar maiores dimensões ao livro, é que a personagem Inês não poderia surgir de forma nenhuma em carne e osso realistas. Ela tinha de permanecer como mito, parte da obra de Brancatti, que o crítico assume e ama apaixonadamente, e eu assumo ainda mais como parte

Ainda que as afirmações de um escritor sobre sua obra sejam passíveis de contestação, as observações de Sant'Anna interessam para a análise, aqui proposta, sobre os modos de construção da personagem Inês. De fato, a perspectiva narrativa de Martins constitui Inês de maneira "nebulosa" e alguns elementos textuais permitem essa avaliação. Dentre eles, destacam-se: a variação de nomes próprios atribuídos à personagem feminina ao longo da narrativa; o modo elusivo com que Martins se refere à deficiência física de Inês e, ainda, a confusão que o crítico faz entre a Inês por ele fantasiada, a representação pictórica da modelo (fixada no quadro de Brancatti) e a suposta atriz que atuaria na instalação imaginada pelo narrador.

O nome "Inês" aparece pela primeira vez à página 16 do livro quando, depois do acidente no metrô, eles se apresentam um ao outro formalmente. No dia seguinte ao primeiro encontro no apartamento da modelo, Martins quer revê-la, mas não consegue procurá-la, pois não lembrava de seu endereço e "Não sabia nem o sobrenome dela" (UCD, p. 38). Mais tarde, ao receber o convite da personagem feminina para a exposição *Os Divergentes*, o crítico lê no envelope, entre parênteses, o nome "Inês Brancatti" e surpreende-se: "Então era aquele o seu sobrenome. Soou-me, em sua dicção estrangeira, evocativa de segredos, totalmente adequado à pessoa dela. Que belo!" (UCD, p. 45). Esse fascínio acaba quando Martins descobre que "Brancatti" é o sobrenome de Vitório, o artista plástico para quem Inês trabalha como modelo. Ele desconfia, então, que ela e Vitório pudessem ser casados. "Maria Inês de Jesus" (UCD, p. 113) é o nome completo que surge apenas no final do livro, através da fala do policial que intimou o comparecimento de Martins à delegacia, para responder à acusação de estupro. O narrador diz ter se espantado ao ouvir aquele nome, precisando refletir um pouco, "fazer operações mentais necessárias" (UCD, p. 113), para que pudesse, então, associá-lo à Inês que conhecia.

Em seu "palco interior" (UCD, p. 21) – expressão de Martins em referência à sua própria subjetividade – impera a figura de "Inês", simplesmente. Das três variações de nomes, esta é a mais recorrente ao longo do livro. A ausência de sobrenome pode indicar, além da convencional informalidade, a ignorância e a desconsideração, pelo narrador, do passado e da história pessoal

---

velada do livro. Entre os capítulos abandonados, havia um em que Antônio Martins, o crítico, se encontrava com Lenita, mulher do pintor Brancatti, e transava com ela, inclusive porque era uma forma de se apoderar do que era do adversário. Sabe por que abandonei a cena? Porque haveria mais discussões sobre arte e, inevitavelmente, se falaria de Inês como mulher, como pessoa, o que mataria o livro, penso." (SANTOS, 2000, p. 111)

e familiar da personagem. Já o "sobrenome artístico" (UCD, p. 59) remete diretamente à profissão, desconhecida por Martins até o dia da exposição, da modelo. O crítico pensa que Inês é pintora, o sobrenome italiano lhe causa encantamento, afinal ele e Inês teriam em comum a familiaridade com o meio artístico. Mas, quando ele descobre estar associado a Vitório, o sobrenome "Brancatti" intensifica no crítico seu ciúme obsessivo. Já "Maria Inês de Jesus" é o nome social completo de Inês, como ela é tratada nas instâncias jurídicas.

O tratamento dado ao nome de Inês é um aspecto singular de *Um crime delicado*, que o distingue das convenções. O nome próprio identifica, individualiza, e personaliza o sujeito. De acordo com Ian Watt, o romance tradicional, focado em indivíduos particulares, atribuiu ao nome a função primordial de mostrar as particularidades de uma personagem.[175] Esse processo de individualização não está presente em *Um crime delicado*. As variações do nome próprio de Inês ao longo do livro expressam sua caracterização como personagem "nebulosa".

Marcelo Fonseca Alvez, em dissertação sobre *Um crime delicado*, aponta que: "Quanto a Inês, é uma personagem fugaz. Seus aspectos mais constantemente realçados são sua leveza, a singularidade de sua beleza e a atrofia numa das pernas".[176] Com efeito, em suas observações sobre Inês, Martins prioriza as imagens do corpo. Interessa aqui, em especial, o modo com que o crítico caracteriza a deficiência física dessa personagem.

As informações que Martins tem sobre a condição física de Inês são escassas. No primeiro encontro que tiveram, o crítico notou que uma das pernas da personagem era "um tanto rígida e atrofiada" (UCD, p. 15). Ela tinha uma "perna débil" (UCD, p. 104), que resultava na "dificuldade de caminhar" (UCD, p. 27): a locomoção de Inês "era bem mais problemática que de uma pessoa normal" (UCD, p. 40). A perna manca da modelo desperta no crítico curiosidade. Ele afirma ter desejado indagar sobre o verdadeiro problema que ela possuía naquele membro, mas acaba não o fazendo. É só durante a audiência de instrução que Martins descobre que aquela lesão da personagem feminina "se originara de um atropelamento na infância" (UCD, p. 124).

O corpo de Inês desperta no crítico teatral fascínio e incômodo, simultaneamente. Por um lado, a fixação de Martins expressa-se pela recorrente alusão à deficiência física da personagem ao longo do livro. Para isso, Martins usa um repertório lexical variado: "deficiência física" (UCD, p. 28; p. 123); "problema físico" (UCD, p. 33); "insegurança física" (UCD, p. 34); "peculiaridade física" (UCD, p. 35); "estigma físico" (UCD, p.89) e "melancolia física"

[175] WATT, 1990, p.19-21.
[176] ALVES, 2001, p.144.

(UCD, p. 89). Por outro, a dificuldade em abordar e nomear o corpo de Inês é notada na primeira vez em que o narrador a caracteriza como uma mulher "manca": "Pronto, eu pronunciara a mim próprio, pela primeira vez, a palavra" (UCD, p. 25). Chama a atenção que Martins se refira à perna lesionada de Inês, reiteradamente, usando pronomes demonstrativos em *itálico*. Seguem essas ocorrências:

> [1] Então seria um exagero dizer que eu me sentira atraído desde o princípio por *aquilo*, como os acontecimentos posteriores poderiam sugerir. (UCD, p.09)
>
> [2] Posso também aceitar que a causa de sua melancolia fosse *aquela*, só que eu não tinha como sabê-lo. (UCD, p. 09)
>
> [3] Pois é claro que todos os meus sentimentos nobres se sustentavam na beleza peculiar de Inês, seus olhos negros, seus dentes de criança, a pele claríssima de quem, por motivos óbvios, jamais se expunha de corpo inteiro ao sol. Uma beleza que *aquela* imperfeição só realçava. (UCD, p. 31-32)
>
> [4] (...) *daquilo* meio secreto em seu corpo (...) (UCD, p. 32)
>
> [5] Mas não me incomodaria nenhum pouco, diante do que vira por ali, que Inês fosse uma diletante e se satisfizesse com isso, evitando-me certos embaraços, e, afinal, o que me empurrava em direção a ela não era a artista, o que não quer dizer que se devesse concluir que fosse expressamente *aquela outra coisa* que só conheci por meio de um acidente, como deixei claro desde o princípio, embora *aquilo* que a fazia coxear já se confundisse inteiramente com a pessoa dela, de um modo tal que eu tentava justificar para mim mesmo que *aquela* seria a razão do seu atraso, que começava a preocupar-me e enraivecer-me, para uma exposição a que ela me induzira a comparecer. (UCD, p. 54)

Nas passagens, percebe-se a relação que Martins estabelece com a deficiência física de Inês e os sentidos que ele atribui ao corpo da personagem. O pronome demonstrativo "*aquilo*" indica um posicionamento distanciado em relação à condição física da modelo. O trecho [1] apresenta a postura ambivalente de Martins diante do corpo alheio: entre a atração e o distanciamento. Esse movimento paradoxal que constitui a relação de Martins com a deficiência física de Inês pode ser aproximado do conceito de "amor-ódio pelo corpo", elaborado por Adorno e Horkheimer uma nota anexa à *Dialética do Esclarecimento*:

> O amor-ódio pelo corpo impregna toda a cultura moderna. O corpo se vê de novo escarnecido e repelido como algo inferior e escravizado, e, ao mesmo tempo, desejado como o proibido, reificado, alienado. É só a cultura que conhece o corpo como coisa que se pode possuir; foi só nela que ele se distinguiu do espírito, quintessência do poder e do comando, como objeto, coisa morta, "corpus" (...) Na civilização ocidental e provavelmente em toda civilização, o corpo é tabu, objeto de atração e repulsão.[177]

Como se sabe, em *Um crime delicado*, Martins assume o lugar do crítico cartesiano, frio e distanciado, que julga poder despir-se de toda emoção e sensações corporais para a produção

[177] ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.191-192.

de conhecimento. Nesse sentido, a proximidade de seu próprio corpo é fonte de incômodo, algo que ele quer negar, por considerar um empecilho ao exercício da razão. No caso de Inês, a atração do crítico pelo corpo enigmático se faz sentir desde o princípio do livro. Mas Martins quer manter afastamento dele, o que pode ser percebido tanto pela maneira com que aborda a perna manca de Inês, quanto pelo modo com que ele a culpa pelas críticas ruins que escreve.

No "início" [1] do livro, o crítico contemplou a figura feminina, de maneira "discreta e oblíqua" (UCD, p. 10), através dos espelhos do Café Llamas: ela tinha um "rosto de traços finos e delicados", "seios pouco salientes", "cabelos encaracolados" (UCD, p. 09). O foco de seu olhar voltava-se à parte superior do corpo da então desconhecida. Sua visão sobre a personagem já se mostrava parcial e fragmentada. Como aponta o excerto [3], para o narrador, a perna deficiente só acentuaria essa beleza, já constatada por ele à primeira vista.[178]

No trecho [5], Martins apresenta a ideia de que a deficiência física de Inês se confundia "inteiramente com a pessoa dela". Para o narrador, a perna manca da personagem a define de modo contundente, mais do que seu nome próprio. Não é à toa que, numa operação metonímica, Inês é chamada de "a manca". Isso ocorre, num primeiro momento, quando Maria Clara aconselha Martins: "Se tiver de ser, a manca cairá em seus braços outra vez, no que aliás acredito piamente." (UCD, p. 77). A amiga mostra-se, ainda, cética a respeito da duração do relacionamento do crítico com a modelo: "Aliás, não vejo você dividindo uma cama por muito tempo nem com a sua manca" (UCD, p. 77). Num segundo momento, depois de expulso do apartamento de Inês, é Martins que pronuncia, em voz alta: "- Quem essa manca pensa que é?" (UCD, p. 117), fato que será usado contra ele em seu julgamento.

A substantivação do adjetivo "manca" tem uma conotação pejorativa e denuncia uma perspectiva estigmatizada sobre a deficiência física de Inês. Segundo Erving Goffman, ao estigmatizar-se um sujeito, "deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída".[179] O estigma pode ter um grande "efeito de descrédito": "algumas vezes ele também é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem".[180] O sociólogo aponta, dentre os tipos recorrentes de estigma, justamente "as deformidades físicas", e apresenta o vocábulo "aleijado" como um dos termos negativos frequentemente utilizados por

---

[178] Cristina Ferrari de Sá (2015) faz uma comparação entre a personagem Eugênia, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e Inês, de *Um crime delicado*. A pesquisadora defende que, dada a associação da perna manca à beleza, a imagem da deficiência física no livro de Sant'Anna é menos pejorativa: "confirmando as mudanças no olhar em relação aos corpos, na década de 1990, Sérgio Sant'Anna propõe, através da bela Inês de *Um crime delicado*, a abertura das portas de um mundo em que o deficiente físico (em diversas épocas vistos como monstros) parecem mais integrados à sociedade" (SÁ, 2015, p. 50). A deficiência física de Inês é apresentada, no entanto, de maneira ambígua, pois também pauta-se pela negatividade, conforme a argumentação que aqui se segue.
[179] GOFFMAN, 1982, p.06.
[180] Idebm, p. 06.

pessoas consideradas "normais", em alusão às pessoas com deficiência física. Em *Um crime delicado,* é possível notar, paradoxalmente, que Martins também atribui à condição corporal de Inês sentidos depreciativos.

Martins associa constantemente a deficiência física de Inês à extrema "fragilidade" (UCD, p. 64 e p. 104). Ele acredita que, por causa da perna lesionada, a modelo vivia em estado melancólico, como mostra o excerto [2]. Para o crítico, além da "necessidade de afeto, compreensão e amparo" (UCD, p. 33), Inês demandaria uma tutela especial: "Havia Inês e sua necessidade de ser protegida" (UCD, p. 34). É o cargo de protetor da personagem feminina que o crítico diz querer ocupar. Ele assume, em seu discurso, uma postura paternalista. A construção da imagem da personagem feminina como pessoa frágil é complementar à construção de uma autoimagem do narrador-protagonista como seu benfeitor. Essa estratégia discursiva corrobora o argumento de que Martins não teria estuprado Inês, mas, ao contrário, estaria a protegendo e a libertando do subjugo servil ao artista Brancatti.

Desse modo, o narrador demonstra que, para ele, à Inês faltam agência, autonomia e desejo próprio. O crítico presume que a deficiência a impediria, inclusive, de ter um trabalho ou qualquer outra ocupação, como se observa na afirmação: "Mas tive bastante tato para não perguntar a uma mulher com uma deficiência física o que ela fazia da vida, pois ela podia não fazer nada justamente por causa de sua deficiência" (UCD, p. 28), associando a deficiência física à incapacidade e à debilidade. Essa concepção estereotipada nega a subjetividade de Inês.[181] Não é à toa que ele chega a compará-la a um animal: "parecia um animalzinho assustado e trêmulo a cair nos meus braços" (UCD, p. 111). Se, na entrevista citada, Sérgio Sant'Anna sugere que Inês figura em *Um crime delicado* como uma "coisa nebulosa" aos olhos do leitor, pode-se dizer que ela também se caracteriza assim para o próprio narrador.

Com respeito aos excertos acima citados, é necessária, ainda, uma última observação. É significativo que os pronomes demonstrativos estejam em *itálico*.[182] Esse recurso confere às palavras uma forma gráfica divergente do resto do texto, indicando que Martins apresenta

---

[181] Rosemarie Garland-Thomson (1997) analisou a imagem da deficiência física na cultura e literatura estadunidenses, desde meados do século XIX até a contemporaneidade. Seu estudo aponta para a constante objetificação da pessoa com deficiência física nos materiais pesquisados: "Focusing on a body figure to describe a character throws the reader into a confrontation with the character that is predetermined by cultural notions about disability. With the notable exception of autobiographical texts (...) representation tends to objectify disabled characters by denying them any opportunity for subjectivity or agency" (GARLAND-THOMSON, 1997, p.11).

[182] O uso desse recuso gráfico é feito em *Um crime delicado* também em situações mais convencionais. São destacadas em itálico palavras e expressões em língua estrangeira – "*critique à clef*" (UCD, p. 75), "*pas de deux*" (p. 80) –; os nomes das peças de teatro que Martins analisa – "*Folhas de outono"* (UCD, p. 19), "*Albertine*" (p. 78) – e vocábulos importantes para variados contextos, como "*crítico*" (UCD, p. 17), ou "*caso Inês*" (UCD, p. 09). Além disso, aparecem em itálico a transcrição do bilhete que Inês envia ao narrador-protagonista (UCD, p. 47-48) e da carta que ele a endereça (UCD, p. 109-111).

dificuldade em lidar discursivamente com a deficiência física de Inês. O termo "*Aquilo*" e seus derivados expressam um problema de linguagem. Martins não tem vocabulário para nomear o corpo do outro. O *itálico* sugere que sua racionalidade não consegue apreender e dominar um aspecto físico tão contundente da alteridade. O corpo de Inês guarda segredos que o crítico não é capaz de entender e desvendar. É a esse enigma – "*daquilo* meio secreto em seu corpo" – que Martins alude no excerto [4] acima apresentado.

A narrativa de Martins é marcada por dúvidas a respeito de Inês. Isso ocorre porque é impossível ao crítico distinguir suas fantasias sobre a modelo da representação pictórica dessa figura feminina. A confusão se instaura quando o crítico vê o quadro *A modelo*, de Vitório Brancatti, na exposição *Os divergentes*. Essa pintura:

> (...) mostrava Inês, sentada num tamborete, atrás do biombo negro, capturada no ato de vestir ou despir um penhoar ou quimono, de modo que se via um de seus seios – um belo, firme e pequeno seio – enquanto a sua perna rija se descobria inteiramente, por estar naturalmente esticada, deixando que se entrevisse, mais acima, a penugem de seu sexo. Sobre a borda do biombo, num naturalismo ostensivo, estavam jogadas uma calcinha e um sutiã. Tive um choque, porque era exatamente a materialização da minha fantasia na manhã posterior à bebedeira, e que, portanto, deixava o terreno da fantasia para entrar no da realidade. (UCD, p. 55)

As lembranças que o narrador tem do primeiro encontro no apartamento de Inês são lacunares e fragmentárias, devido a seu estado de intensa embriaguez. O espanto do crítico ao ver a obra de Brancatti deve-se, pelo menos, a dois motivos.

Primeiro, Martins choca-se pela inadequação existente entre a Inês de suas fantasias e a que o quadro *A modelo* revelava. Diferente do que o crítico imaginava até então, Inês não era artista plástica, mas modelo. Além disso, a pintura de Brancatti exibia de modo exacerbado a perna e o baixo corporal de Inês, partes que o crítico identificava como um segredo, um enigma a ser, por ele, desvendado. A pintura tornava pública a privacidade, ainda desconhecida por Martins, da personagem feminina. A suposição de que o pintor partilhava momentos de intimidade com a modelo deixou o crítico extremamente enciumado.

O segundo motivo diz respeito ao fato de que a pintura concretizava imageticamente alguns elementos que Martins julgava, sem certeza, ter visto na composição do ambiente privado de Inês, como o biombo, o cavalete e a muleta, o que é narrado por ele parágrafos depois do excerto citado. O ato de vestir, ou despir-se, da figura retratada remete, ainda, à lembrança vaga, mas insistente de que, naquela noite, ele desnudou a modelo. Martins comenta que só daquele jeito, "fixada num quadro", Inês parecia adquirir "uma existência concreta, com sua perna defeituosa, seu seio e, *hélas*, seu sexo" (UCD, p. 56). Nesse sentido, a obra de

Brancatti apresentaria uma imagem de Inês mais definida, mais "realista", do que a mulher construída por uma memória prejudicada pelo álcool e por fantasias.

Ângela Maria Dias aponta que: "No momento em questão, o quadro pintado de Brancatti revela-se inteiramente confundido ao quadro mental composto pelo crítico, na névoa da noite anterior, em profundo êxtase desejante por Inês".[183] De fato, depois da exposição, é impossível a Martins distinguir, em seu "palco interior", entre realidade e sua representação. Sua obsessão pela modelo se acentua:

> Porém, já de novo no meu apartamento, qualquer caminhada só podia se dar em ruelas interiores, que invariavelmente iam ter em becos, nos quais sempre se postava, nua ou seminua, no divã ou no tamborete, em meus braços ou fora deles, atrás ou na frente do biombo, no quadro ou na realidade, quando ambos não se confundiam, a figura de Inês. (UCD, p. 108)

Essa desorientação se torna mais complexa quando a ela se soma à imagem de Inês no apartamento alugado por Brancatti, ambiente que Martins argumenta ser uma instalação artística. Ao se encontrar sozinho com Inês nesse apartamento, Martins diz que se sentia como se "a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição houvesse saltado da obra para estar em meus braços, naquele cenário com seus móveis e adereços, fazendo de nós imagens de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado" (UCD, p. 103). Os termos "cenário", "quadro em movimento" e "cena" são do campo semântico das artes cênicas e sugerem que o ambiente em que se encontravam aproximava-se, para Martins, a um palco.[184]

Dentro do apartamento, a personagem figura, para o crítico, como uma espécie de atriz. Para ele, a modelo estaria, o tempo todo, atuando, com em um espetáculo. Questionamentos a respeito do caráter teatral das atitudes de Inês, durante a tarde que deu origem à acusação de estupro, são importantes para a construção da autodefesa de Martins. Como já argumentado, é a partir dessa confusão entre realidade e representação que ele questiona o desmaio da personagem feminina: "Para mim, desmaio em conversações eram coisas de teatro. De mau teatro. Mas não era aquilo também teatro? E pressenti que ela iria cair desfalecida, falsa ou verdadeiramente." (UCD, p. 101). A ideia de que Inês interpretou um desmaio pode ser

---

[183] DIAS, 2006, p. 264-265.

[184] Sobre a influência do teatro para a composição de suas personagens, Sérgio Sant'Anna observou: "Quanto ao teatro, por algum motivo, o que acontece num palco, ou mesmo num ensaio, surge-me como uma grande provocação humana para a literatura. Talvez porque eu tenha uma certa dificuldade em escrever sobre a realidade, criar personagens vivos, em três dimensões, vários de meus personagens (em *A tragédia brasileira* o tempo todo) *representam* claramente. No *Ralfo* também tem isso; em *Simulacros*, claro, é tudo 'representação'; em *Um romance de geração*, idem. E em *Um crime delicado*, teatro e pintura interagem o tempo todo" (SANT'ANNA *apud* SANTOS, 2001, p. 118)

percebida quando, depois de declarar o seu afeto pela modelo e dizer que a mulher que estava abraçando na tarde em que foi acusado de estupro era especial, Martins afirma:

> (...) ainda que a realidade e acontecimentos posteriores venham a mostrar, em seus gestos e atitudes, uma mulher diferente daquela que imaginamos, criamos, e a transforme numa outra, talvez várias outras, como uma atriz em papéis diversos (ou será o espectador quem se modifica?), o que poderia significar que a Inês que revivo agora, com a meticulosidade e os rigores da escrita, não passou de mais uma personagem numa grande representação.
>
> Mas quem poderá afirmar que não foi a Inês daquele anoitecer a Inês mais verdadeira? E mesmo que não o fosse, ou que não existisse uma Inês verdadeira, como não ficar para todo o sempre seduzido, apaixonado, pela Inês daquela noite, fazendo também de mim outro homem muito melhor? (UCD, p. 104)

Chama a atenção, na passagem, um fator importante: a composição da imagem de Inês se transforma de acordo com as mudanças de sentimento, humor e de percepção que tem, sobre ela, o narrador. Por isso a Inês (Maria Inês de Jesus) que o acusa de estupro é "diferente daquela" "Inês" que ele criou em sua imaginação. O próprio narrador questiona essa possibilidade, de as transfigurações da personagem feminina se originarem de um movimento interno, exclusivo de sua subjetividade: "ou será o espectador quem se modifica?". A passagem aponta para uma imagem múltipla ("talvez várias outras") e difusa da personagem feminina. O trecho apresenta também muitas interrogações relativas à "verdadeira" identidade de Inês. Martins julga ser mais autêntica a Inês do momento do estupro acusado, daquela tarde que, para ele, foi muito significativa e o impactou positivamente. Essa percepção é, mais uma vez, idealizada, ilusória e autocentrada.

Até o fim do livro, o narrador expressa dúvidas a respeito de quem seria aquela mulher: "O que pensava ela, realmente, sobre aquilo tudo, inclusive sobre mim? Eis uma questão que, até hoje, não me sinto em condições de decifrar. Percebo que não conheço Inês, não a conheci nunca, a não ser naqueles momentos culminantes e selvagens do amor" (UCD, p. 120). Nesse sentido, em *Um crime delicado*, Martins assume constantemente a percepção fragmentária que tem da personagem com deficiência física. As dúvidas sobre quem é Inês compõem um quadro de ambiguidades e desorientações próprias da forma narrativa do livro, que é pautada pela impossibilidade de afirmação de certezas.

Para complementar as reflexões aqui feitas sobre os modos de composição da figura de Inês no discurso narrativo de Antônio Martins, vale atentar-se a duas obras artísticas criadas a partir do livro *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna.

A primeira (figura 10) consiste em uma imagem que integra a capa de *Un crimen delicado*, tradução do livro de Sant'Anna para o espanhol feita pelo escritor César Aira e

publicada na Argentina em 2007, pela editora Beatriz Viterbo. Trata-se de uma obra do artista plástico argentino Daniel Garcia, que trabalha em colaboração com essa editora. Observa-se que a pintura tem algumas semelhanças com o quadro *A modelo*, descrito por Martins. Além do biombo, localizado à direita, em cor escura bem marcante, é possível identificar à esquerda, uma muleta, apoiada em dois elementos que se assemelham a telas em branco ou já trabalhadas, dados os rabiscos que em uma delas se apresentam. O corpo de Inês, mais à frente, é o componente da pintura que mais chama a atenção. Assim como na obra de Brancatti, a figura feminina de Garcia tem uma perna (não se sabe se a "defeituosa" ou a sadia), um dos seios e as penugens de seu sexo à mostra. A genitália posiciona-se ao centro do quadro. Diferente da obra de Brancatti, a mulher encontra-se deitada, com as pernas entreabertas, em posição que pode antecipar ao leitor do livro problematizações a respeito do ato sexual. A imagem do corpo não é harmônica. O corpo não apresenta uma unidade determinada e não tem contornos definidos, como se percebe pela perna à mostra, que acaba, em sua parte mais inferior, por se confundir com o próprio cenário.

Figura 11: fragmento da capa de *Un crimen delicado*, por Daniel Garcia

A segunda obra é um quadro de Felipe Ehrenberg, criado especialmente para o filme *Crime Delicado* (2006), de Beto Brant. Nessa obra cinematográfica, o artista plástico mexicano representa o papel de José Torres Campana, pintor que, no livro de Sant'Anna, corresponde ao personagem Vitório Brancatti. O filme de Brant, em um momento que problematiza os limites entre ficção e documentário, apresenta uma longa cena (58:00 – 1:22:22) do processo criativo do pintor mexicano que resultou no quadro em questão. A pintura é bem diferente da obra *A modelo*, que Antônio Martins viu na exposição *Os Divergentes*, a começar pelo trabalho do

pintor mexicano não se constituir por padrões da estética realista.[185] O trabalho de Ehrenberg apresenta duas figuras humanas que se entrelaçam. Os corpos estão fragmentados, devido à perspectiva adotada (que os aproxima em demasia), às diferentes cores avermelhadas usadas nos pontos de sobreposição entre eles e à perna amputada da figura feminina.[186]

Figura 12: sem nome, de Felipe Ehrenberg

A partir do filme de Brant, sabe-se que os fragmentos do corpo masculino pertencem ao pintor e não a outro homem. Se na obra de Brancatti a presença invasiva do artista plástico estava apenas sugerida, na de Campana/Ehrenberg, ela concretiza-se pictoricamente. A dimensão ampliada do torso e dos mamilos masculinos indica que o espectador compartilha do ponto de vista do artista. Este observa a mulher de cima para baixo. A diferença na posição dos corpos é significativa. O homem está com o tronco mais ereto e excitado sexualmente, dada a figuração do pênis rígido, ao passo que a mulher está em posição horizontal, pendendo para baixo. À parte as mãos, o corpo feminino não apresenta nenhum outro ponto de tensão. A indeterminação do que se passa entre as figuras representadas converge com as dúvidas sobre a ocorrência do estupro formuladas no livro de Sant'Anna. A figuração de Inês no quadro de

[185] Paulo Moreira apresenta, em *Literary and cultural relations between Brazil and Mexico*, uma análise comparada entre o filme *Crime delicado*, de Beto Brant, e o trabalho de Felipe Ehrenberg. Sobre o artista mexicano, o autor observa: "Born in Tlacopac near Mexico City in 1943, Felipe Ehrenberg is 'a reference in experimental and nonobjective art in his country' (*Manchuria*, 11). Important on the Mexican art scene in the 1960s and especially the 1970s with the collective Proceso Pentágono, the iconoclast Ehrenberg has maintained a reputation as an outsider and a *maudit* in Mexico, even if this may no longer be the case. Beyond national boundaries, Ehrenberg can be said to be one of the unacknowledged pioneers of a distinctive Latin American performance and conceptual art together with the Brazilians Hélio Oiticica and Lygia Clark. Having relinquished for most of his career the traditional role of the artist as a producer of marketable objects, Ehrenberg defines himself as a *neólogo* [neologist], working, often simultaneously, as a journalist, a critic, a political agitator, a social organizer, a teacher, a craftsman, a writer, an editor, and an archivist". (MOREIRA, 2013, p. 145-146).

[186] No filme de Brant, a atriz que interpretou o papel de Inês, Lilian Taublib, tem uma das pernas amputada.

Ehrenberg dialoga, ainda, com os modos de construção da personagem feminina do livro de Sant'Anna. A pintura evidencia o corpo nu de Inês, com a exposição de seios e genitália. A perna amputada ocupa a região central do quadro, assim como a perna lesionada de Inês é o elemento principal de sua caracterização no discurso de Martins.

Tanto na pintura de Daniel Garcia quanto no quadro de Felipe Ehrenberg chamam a atenção o desaparecimento e a indefinição do rosto da figura feminina. Na imagem usada para a capa de *Un crimen delicado*, o rosto é ocultado pelos limites do enquadramento proposto pelo artista. Na obra do pintor mexicano, o rosto encontra-se à sombra e parece voltado à esquerda, em direção contrária à do corpo masculino. Não é possível determinar se as mulheres estão acordadas ou não, nem quais as suas expressões. A obscuridade ou eliminação da face remete à nebulosidade da caracterização da personagem feminina, a qual se referiu o próprio Sant'Anna. As identidades da Inês de Ehrenberg e a da capa do livro em espanhol, assim como a de Martins, permanecem como enigma.

***

O capítulo "A boneca", de *O livro de Praga*, inicia com o Antônio Fernandes afirmando que decide realizar um desejo seu há muito adiado: assistir a um espetáculo de luz e sombra chamado *Aspects of Alice*, do Ta Fantastika Black Light Theater. Uma das observações do narrador sobre a peça consiste na afirmação de que "a cenografia era volátil, feita de sombras e projeções" (OLP, p. 79). As características da volatilidade, assim como da obscuridade, integrantes do jogo de luzes, podem ser emprestadas à análise da maneira com que Fernandes compõe, em seu "infinito particular" e em sua narrativa, a imagem de Gertrudes.

Durante a peça de teatro, a personagem que mais chama a atenção do narrador não é a principal, Alice, apesar da sedução que a protagonista exerce sobre ele: a atriz deixa suas coxas à mostra ao se movimentar, de "forma que se poderia dizer provocante" (OLP, p. 82). O olhar do espectador volta-se à personagem secundária do espetáculo: a "menina-sombra" (OLP, p. 81) chamada Gertrudes. Esta era interpretada por uma atriz, "não visível em carne e osso" (OLP, p. 80) no palco, que ele descobre, depois, chamar-se Gertrudes Lidová. Além de encantar-se pela personagem sombra, Fernandes sente-se atraído pela própria atriz, uma "mocinha" (OLP, p. 82), que parecia tímida e que teria cerca de 18 anos. Como *souvenir* da peça, o escritor adquire, na loja do teatro, a boneca réplica da personagem sombra, feita "à imagem e semelhança de Gertrudes Lidová" (OLP, p. 84). Nas palavras do narrador, tratava-se de:

> (...) uma boneca noturna, afinal uma representação de sombra, algo para mim extremamente poético, nada soturno e sim lírico, com seu rostinho pensativo, quase sério; seu vestido azul-noite, com uma poeira de estrelas nele estampada, e também um bordado amarelo na forma de um lampião.
>
> Vi tudo às pressas, mas reparei que as sapatilhas de Gertrudes eram presas com tiras da mesma cor lilás às suas pernas. Usava também um colarzinho imitando pérolas, entrando através da gola do vestido e realçando o pescoço da menina-sombra, alongado o suficiente para ser elegante, sob um rosto que não ostentava o sorriso artificial nem as covinhas do comum das bonecas. (OLP, p. 83)

A boneca sombra tinha sido confeccionada detalhadamente por Franz Vert, ex-integrante daquela companhia de teatro e apaixonado pela atriz Lidová. A boneca passa a ser nomeada por Fernandes, então, como Gertrudes ou simplesmente, e de forma íntima, Gertie. Nesse momento da narrativa, o nome "Gertrudes" apresenta, então, três referentes: a personagem da peça do Ta Fantastika Theatre, a atriz Lidová e a encantadora boneca, manufaturada de modo muito especial. No entanto, os acontecimentos que se sucedem no enredo, após à acusação de estupro, levam o leitor ao conhecimento de uma quarta Gertrudes: a figura que é produto do sonho de Fernandes.[187]

A Gertrudes sonhada, efêmera e volátil, é criada por um processo de condensação.[188] O narrador afirma que sua fala noturna era dirigida a Gertrudes Lidová. Mas a Gertrudes do sonho é construída também a partir de outras referências mencionadas por Fernandes. Momentos antes de pegar no sono, esse escritor entrara em contato, em seu "infinito particular", com "memórias vagas, lembranças partidas" (OLP, p. 87) a respeito do despertar de sua sexualidade. Vêm-lhe à lembrança cenas eróticas vividas em sua infância, em parceria com uma amiga da sua irmã, uma criança de "corpo ainda incompleto" (OLP, p. 88). Essa criança também constitui o sonho de Fernandes e soma-se a outras imagens: da personagem do *Aspects of Alice*, da atriz Lidová, da boneca de Franz Vert e das várias bonecas que sua irmã tinha, em tempos passados. A Gertrudes do sonho consiste em uma miragem projetada pelo desejo de Fernandes. Trata-se de uma alteridade que está, de maneira exacerbada, subordinada ao inconsciente do escritor.

Gertrudes é, portanto, uma figura múltipla, difusa e polissêmica. A boneca Gertrudes, réplica da atriz Lidová, é um objeto concreto inanimado, que foi passível de ser submetido a um corpo de delito da perícia policial. Já a Gertrudes do sonho de Fernandes é imaterial e incorpórea, produto do inconsciente do narrador. Essas duas caracterizações precisam ser

---

[187]Tereza Virginia de Almeida afirma que, ao final da narrativa, o leitor é posto em contato com mais uma Gertrudes, uma vez que Antônio Fernandes compra uma réplica de sua primeira boneca, para trazê-la de volta ao Brasil. Para Almeida, "Mais que o tema do duplo, a narrativa de Sérgio Sant'Anna nos coloca diante do fantasma que assombra o amor no contexto contemporâneo: o da serialização." (ALMEIDA, 2015, p. 81)

[188]A figura do perpetrador do crime é composta, no sonho de Fernandes, também pelo processo de condensação. Gertrudes refere-se a ele ora como Antônio (o primeiro nome do escritor brasileiro), ora como Franz, em alusão ao confeccionador da boneca Gertrudes, Franz Vert.

consideradas para a análise da construção dessa figura feminina no discurso narrativo de Antônio Fernandes. É necessária a atenção aos debates que ela pode provocar a respeito da relação entre sexualidade e mundo infantil.

Mariza Werneck, em palestra sobre *O livro de Praga*, sugeriu que, neste livro, Antônio Fernandes vive "amores insólitos, amores inventados em um clima de alucinação ou marcados pela presença da morte, mas que não necessariamente têm como objeto de desejo corpos que poderiam ser identificados como portadores de uma carnalidade humana".[189] Com efeito, no capítulo "A crucificação", Fernandes é atraído por uma estátua da Santa Francisca, com quem sonha ter uma intensa relação sexual. No entanto, a boneca Gertrudes[190] é certamente o objeto inanimado que melhor relaciona-se à constatação elaborada por Werneck.

Fernandes encanta-se pela boneca logo quando a vê na loja do Ta Fantastika Theatre. Ele afirma que adquirir um *souvenir* como aquele talvez o fizesse sentir "menos solitário" (OLP, p. 83), o que já indica o início de um processo de vivificação daquele objeto inanimado. Sua atenção e encanto voltam-se à materialidade da réplica de Lidová, "feita de alguma espécie de pano, e muito flexível" (OLP, p. 84), e à história de manufatura da boneca, contada pela vendedora. Para ela, Fernandes não assume que está comprando a boneca para ter uma companhia em Praga. Ele mente, dizendo que o presente era "para uma sobrinha" (OLP, p. 84). Suas observações continuam no quarto de hotel: a boneca teria "uma textura muito macia, não apenas no traje que a vestia, mas também na pele que toquei de leve" (OLP, p. 85) e também uma "flexibilidade na medida certa" (OLP, p. 85). Apesar de não ter uma "carnalidade", Fernandes refere-se ao material da boneca como "pele", aproximando-a da matéria humana.

Se em público Fernandes esconde a sua afeição pela boneca, no ambiente privado de seu quarto de hotel, ele não só a contempla de maneira mais detida, como acentua o processo de personificação daquele objeto inanimado. Primeiro, ele a senta "na poltrona com o aprumo adequado de uma mocinha" (OLP, p. 85) e julga perceber nela "alguma espécie de vida": "Gertrudes parecia reagir, timidamente, à minha presença, ao meu olhar sobre ela" (OLP, p.

---

[189] A palestra em questão intitulou-se "Sérgio Sant'Anna: palavras de carne e pedra", e foi apresentada no 2º Colóquio Internacional Escritas do Sexo, realizado na USP, de 28 a 30 de agosto de 2018. Uma ideia semelhante é expressa por Patrick Tedesco, em sua dissertação de mestrado. O pesquisador aponta que, em *O livro de Praga*, "mais do que na corporeidade física dos indivíduos, o personagem/narrador está interessado nas situações e nos objetos que encontra ao longo de sua deambulação por Praga, encontrando-se sempre aberto às possiblidades de criação erótico-psicológico-fetichista a partir deles." (TEDESCO, 2013, p. 103)

[190] No episódio "Praga", dos vídeos promocionais do projeto *Amores Expressos* (2011), dirigido por Tadeu Jungle e Estela Renner, Sérgio Sant'Anna comenta que pensava a elaboração de Gertrudes como uma "boneca [que] pode adquirir uma conotação humana".

85). Depois, afirma desenvolver sentimentos em relação à boneca, como "saudades" (OLP, p. 90) e receio de que, em sua ausência, Gertrudes estivesse se sentindo sozinha (OLP, p. 85).

A partir da segunda noite de Fernandes na companhia da boneca, o caráter sexual da aproximação entre o corpo humano e o objeto se intensifica. O escritor descobre que a boneca Gertrudes tem uma cinta liga preta, uma calcinha colada ao corpo e "mamilos levemente esboçados, como os de uma menina" (OLP, p. 90). Como imaginou no dia anterior que seria grosseiro beijar a boneca com a barba crescida, naquela noite, Fernandes se barbeia. Traz, então, Gertrudes consigo para a cama e a abraça debaixo dos cobertores, "como para protegê-la e aquecê-la" (OLP, p. 89). O carinho sexual na boneca prossegue: "Como o desvelo que se tem por uma criatura fugidia, passei o braço suavemente em torno de Gertrudes e fui descendo a mão bem devagarinho pelas contas do colar, por dentro da gola do vestido, até o ponto onde estariam os seios, se ela os tivesse" (OLP, p. 91).

Mesmo antes de adormecer, Fernandes usou a boneca como "objeto sexual" (OLP, p.95). Maria Filomena Gregori observa que a atribuição de nomes para os brinquedos sexuais é uma constante dentre os consumidores de *sex shops.* Além de ter um nome, o objeto sexual é investido de afeto e passa a ser tratado por seu usuário como "um corpo vivificado": os objetos inanimados adquirem vida na relação que os seres humanos estabelecem com eles. Para Gregori, "Nos casos dos objetos, os usos indicam que as experiências sexuais entre adultos se dão de modo mais polimorfo do que se admite socialmente".[191] A relação de Fernandes com a boneca Gertrudes dialoga com a situação analisada por Gregori. A libido de Fernandes volta-se à boneca inanimada, indicando um polimorfismo de sua sexualidade: em Praga, o desejo de Fernandes, como indicou Mariza Werneck, não se centra necessariamente em corpos portadores de "carnalidade humana".

O livro de Praga não é o único texto de Sant'Anna em que uma boneca é usada como objeto de fetiche e de satisfação sexual de um homem adulto. Esse tema é retomado pelo autor, por exemplo, em uma narrativa do livro *O anjo noturno* (2017), intitulada "Talk Show".[192] Este conto apresenta, em primeira pessoa, a história de um escritor, Célio Andrade, que é convidado a participar de um programa de TV comandado pela apresentadora Edwina Sampaio. Depois

[191] GREGORI, 2016, p. 109.

[192] A época do lançamento de *O anjo noturno* foi marcada por debates a respeito do boicote de grupos políticos conservadores à exposição *Queermuseu*: cartografias da diferença na arte brasileira, em Porto Alegre. Em alusão a esse contexto e à importância da boneca como elemento de fetiche sexual em sua obra, Sant'Anna comentou: "Se esses grupos tentassem me boicotar por causa da cena com a boneca, só fariam despertar mais interesse dos leitores. Aliás, no conto, ou novela, Talk Show, antecipo uma reação desse tipo. A atração pela boneca é uma fantasia fetichista, que sempre esteve presente em meus livros. Para fazer arte é preciso estar com a libido desperta". (SANT'ANNA *apud* SOBOTA, 2017)

de conceder a entrevista, a apresentadora solicita ao escritor que espere, no camarim, por seu pagamento. Naquele ambiente, Andrade se impressiona com uma boneca do tamanho de uma criança de quatro ou cinco anos, que era réplica de uma mulher adulta, com figurinos típicos dos anos 1950. Enquanto esperava e bebia uísque, Andrade assistia pela TV à brilhante apresentação da cantora Luísa Monteiro. Tratava-se de uma artista de 30 anos, muito apreciada pelo escritor. Ele explica que:

> Durante a canção, eu fora transferindo, quase inconscientemente, para a boneca, o meu carinho por Luísa. Passando o braço esquerdo em torno dos seus ombros, terminei por enfiar a mão dentro de sua blusa e acariciei seus pequenos seios, que tinham sido criados de um modo encantador, sem o apelo a um sutiã. E também afaguei suas pernas, estas sim, cobertas por meias de náilon. A curiosidade me levou a levantar sua saia, esperando encontrar uma calcinha, mas nada. Inclusive, como todas as bonecas, não tinha sexo, embora a junção de suas coxas fosse bastante graciosa. [193]

Quando a gravação do programa acaba, Andrade é surpreendido por Edwina em sua interação com a boneca. Esta, nomeada pela apresentadora como Marie Ange, estava toda "amarfanhada".[194] Edwina se enfurece e acaba por denunciar o escritor à polícia por "abuso sexual", "e houve quem falasse em pedofilia, por Marie Ange ser uma boneca. Mas nem a representação literal de uma criança ela era".[195] No entanto, a história causa risos no delegado, que esclareceu aos envolvidos que "não há como falar em abuso sexual com uma boneca, ainda mais em caráter privado" .[196] A repercussão do acontecimento não impediu que notícias, com títulos como "Escritor pratica atos libidinosos com boneca de Edwina Sampaio"[197], acabassem circulando pela mídia.

É importante que tanto o enredo de "A boneca", de *O livro de Praga*, quanto o de "Talk show", de *O anjo noturno*, apresentem investigações policiais decorrentes de uma acusação de violência sexual. Mas as situações são diferentes, pois no livro de 2011, as investigações são necessárias porque houve testemunhas sonoras da situação de violência. O uso de Gertrudes como objeto sexual é menos importante: os policiais preocupam-se em averiguar quem era a garota que Fernandes teria estuprado. No livro de 2013, a acusação que Edwina faz a Andrade é de violência contra a própria boneca. Mesmo que em ambas as narrativas a acusação de

[193] SANT'ANNA, 2017, p.61-62.
[194] Ibidem, p.62.
[195] Ibidem, p.64.
[196] Ibidem, p.64.
[197] Ibidem, p.64.

estupro não se sustente, as investigações policiais estimulam a dúvida e possibilitam a problematizações, a partir da leitura das obras, sobre a violência sexual e a pedofilia.[198]

Renan Ji chama a atenção para o fato de que a erotização do corpo infantil é um traço constante da literatura de Sérgio Sant'Anna. O pesquisador aponta, na obra do autor, a recorrência de figuras caracterizadas como "meninas virgens, na zona de indecisão entre infância e adolescência, ingenuidade e sedução".[199] Na leitura que faz de *A Tragédia Brasileira* (1987), Ji analisa a personagem Jacira como uma "ninfeta", entidade descendente dessas "Jovens, fantasmais, de aparência inocente, porém perigosamente sedutoras"[200] que foram as "ninfas" na mitologia clássica. De fato, a figura da "ninfeta" já tinha sido trabalhada de maneira mais detida por Sant'Anna em obras anteriores a *O livro de Praga*. Este é o caso, por exemplo, de *Confissões de Ralfo*, publicado em 1975.

O narrador-protagonista desse livro, Ralfo, conta suas peripécias na medida em que as vive, configurando o que afirma ser uma "autobiografia imaginária". A narrativa é híbrida (composta por vários gêneros literários e textuais) e fragmentada em nove livros que abordam diferentes momentos e aspectos das aventuras do narrador protagonista. Em três fragmentos do *Livro IV (Suicídios, Personagens)* – "Alice", "Uma história imbecil" e "Alice (final)" – Ralfo narra brevemente sua história de convivência com uma menina que, segundo o narrador, mistura "inocência e malignidade".[201] "Alice" inicia-se assim:

> HÁ MUITOS anos atrás, existiu dentro de um livro uma garota inocente e um pouquinho cruel, chamada Alice. Essa garota, adormecendo sob as árvores de um bosque, costumava ter sonhos que a transportavam a um país maravilhoso, repleto de coisas e seres fantásticos. Não havendo, assim, barreiras de espaço para essa menina e seus sonhos, nada mais natural que também não existissem barreiras de tempo. E foi certamente por causa de um desses sonhos que Alice veio surgir ali, dezenas de anos depois, à beira da estrada e exatamente à passagem de um outro personagem, chamado Ralfo, autor e intérprete de certas fantasiosas *Confissões*.
>
> Entretanto, no intervalo entre os dois livros, houve um outro (um pouco escandaloso, é certo) em que habitava também uma linda garota, com o nome de Lolita e que tornou-se modelo de toda uma geração que veio a seguir, influenciada por seu comportamento e também pelos tempos.
>
> E o fato mais provável é que Alice em sua viagem de um tempo para outro, tenha recebido influências de Lolita, transformando-se, deste modo, naquela pequena tentação que estava ali à beira do caminho.[202]

---

[198] O estupro de vulnerável compreende o maior número de ocorrências desse tipo de violência no Brasil. De acordo com o mais recente *Atlas da violência* (2018), divulgado pelo IPEA e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, a categoria "crianças" compreende 50,9% de todas as vítimas de estupros que ocorreram no ano de 2016.
[199] JI, 2016, p.62.
[200] Ibidem, p.71.
[201] SANT'ANNA, 1975, p.167.
[202] Ibidem, p. 166.

As referências às obras de Lewis Carroll (1865) e Vladmir Nabokov (1955) são explícitas. Ralfo apresenta a menina que ele encontra pedindo carona na beira da estrada como uma espécie de mistura entre as personagens Alice e Lolita. Depois de seguir um percurso pela autoestrada, o casal de recém-conhecidos chega a uma aldeia, localizada em um bosque, onde almoça e se hospeda. O interesse sexual de Ralfo por Alice se intensifica. Ele a caracteriza como uma "aprendiz de demônio"[203], modelo exemplar das "crianças puras e malditas".[204] O narrador percebe, então, que Alice interage sexualmente com outros membros daquela comunidade. Assim, a seus olhos, Alice vai progressivamente metamorfoseando-se em Lolita:

> Sexo, este foi precisamente o problema com Alice. Pois quem era ela? Se num momento predominava uma adorável garota de quatorze anos, ainda presa à boneca que sempre carregava consigo; num outro podia prevalecer uma Alice cujo olho brilhava diferente: o olho sacana da famigerada, embora não menos adorável, Lolita.[205]

Ralfo mostra-se determinado em fazer sexo com a menina, em "beijá-la na boca e apertar seu corpo como se ela própria fosse minha boneca"[206]: ele quer realizar seus desejos "custe o que custar, até mesmo uma condenação por estupro"[207]. Ralfo consegue, então, convencer a garota, através de uma história que conta – "Uma história imbecil" – em manter com ele relações sexuais. Em "Alice (final)", a menina vai "tornando-se cada vez mais Lolita e menos Alice, apesar de algumas recaídas, como caprichos súbitos e infantis, choros furtivos, estórias de cavalaria, bonecas".[208]. No entanto, ao se mudarem para Paris, Alice completa quinze anos e Ralfo, então, acaba por se desinteressar pela garota.

Como se sabe, a intertextualidade com *As aventuras de Alice no país das maravilhas* é retomada em *O livro de Praga* (2011), pela referência ao espetáculo *Aspects of Alice*. Ao aludir à obra de Carroll, o capítulo "A boneca" estabelece um diálogo com o mundo infantil. Isso é percebido no próprio vocabulário utilizado por Fernandes: há muitas palavras no diminutivo, como "um pouquinho" (OLP, p. 80); "mocinha" (OLP, p. 80), "bonequinhas" (OLP, p. 87), "comidinhas" (OLP, p. 87), "roupinhas" (OLP, p. 87), "mãezinha" (OLP, p. 87), "criancinhas" (OLP, p. 87) e "colarzinho" (OLP, p. 90), por exemplo. As lembranças que o narrador tem sobre

[203] Ibidem, p.170.
[204] Ibidem, p. 170.
[205] Ibidem, p. 168-169.
[206] Ibidem, p.169.
[207] Ibidem, p.170.
[208] Ibidem, p.174.

o despertar de seu desejo e a suspeita de abuso sexual contra uma jovem "menor de idade" (OLP, p. 93) podem motivar no leitor reflexões a respeito da sexualização da infância.[209]

Embora a figura de Lolita não seja explicitamente mencionada pelo narrador, o imaginário da ninfeta, a adolescente simultaneamente inocente e provocadora, está presente em *O livro de Praga*. De acordo com Ângela Maria Dias, nessa obra, "Todas as narrações giram em torno de interlúdios eróticos com meninas quase impúberes ou jovens bem novas, de pele clara, formas delicadas, e sensualidade desvelada no torneio de iniciativas e negaças amorosas".[210] De fato, a pianista, a húngara suicida, a santa, a atriz Gertrudes Lidová e Jana enquadram-se nesse perfil. Especificamente em "A boneca", o trabalho com a imagem da ninfeta se torna mais complexo, em razão da suspeita do crime sexual.

"Menina-sombra" (figura 12) é o termo utilizado por Fernandes para designar tanto a personagem do espetáculo teatral (OLP, p. 81) quanto a boneca de pano (OLP, p. 83). Uma das cenas da peça que mais chama a atenção do escritor é aquela em que a sombra de Alice se desconecta dela e ganha autonomia. Num primeiro momento, a personagem principal percebe a falta de simetria entre os movimentos que ela faz e os de sua sombra. Depois, segue-se uma perseguição confusa: Alice ora quer alcançar a sombra fugidia e dominá-la, ora quer esconder-se dela. Cansada, Alice clama: "*You belong to me, Gertrudes*" (OLP, p. 81) e, em seguida, admite: "*I belong to you too, Gertrudes*" (OLP, p. 81). O espetáculo acaba quando Alice e Gertrudes, com um "abraço de um afeto e fusão absolutos" (OLP, p. 82) finalmente se reconciliam.

[209] O tema da sexualização da infância reaparece na obra de Sant'Anna também no conto "O voo da madrugada" (2003). Nessa narrativa, o narrador protagonista se encontra, inicialmente, em Roraima, devido a uma viagem de trabalho. Ao sair pelas ruas da cidade, na tentativa de driblar sua insônia, ele depara-se com uma propostitua de vermelho que "parecia ser uma criança" (SANT'ANNA, 2007, p. 507), diante da qual diz-se simultanemaente "horrorizado e fascinado" (Ibidem, p. 510).
[210] DIAS, 2016, p. 144.

Figura 13: fragmento de *Aspects of Alice*[211]

O substantivo "sombra", que caracteriza Gertrudes, pode ser associado à instância do inconsciente. Ele remete ao que está oculto, o que não está claro à percepção ou é facilmente apreendido pela razão. O capítulo "A boneca" é justamente marcado pela manifestação do inconsciente de um sujeito, já que estupro contra uma garota menor de idade ocorre em sonho. O escritor teve uma crise de sonambulismo e exteriorizou o que se passava em seu "infinito particular" através da simulação das vozes de um homem adulto e de uma criança. Caso o escritor não vivenciasse uma crise de sonambulismo, o conteúdo de seu sonho não teria sido, nem a ele próprio, revelado. A acusação de estupro só aconteceu porque as fantasias do protagonista, ao invés de manterem-se escondidas, à "sombra", tornaram-se públicas.

3.2 Corpo feminino e vulnerabilidade

Como se sabe, Frederica e Inês são personagens com deficiências físicas.[212] Em *O livro de Praga*, o nome Gertrudes é usado em referência tanto à especial boneca quanto a uma jovem

[211] A figura consiste em um fragmento do espetáculo *Aspects of Alice*, que teria servido de inspiração para Sérgio Sant'Anna compor o capítulo "A boneca", de *O livro de Praga*. O vídeo do qual o frame da menina-sombra foi recortado está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xU0tsgwiuC0&feature=youtu.be. O espetáculo continua sendo uma das atrações turísticas de Praga. Informações sobre ele podem ser encontradas em: http://www.tafantastika.cz/en/aspects-of-alice/about-the-performance/.

[212]Entende-se aqui a deficiência física "como um processo que não se encerra no corpo, mas na produção social e cultural que define determinadas variações corporais como inferiores, incompletas ou passíveis de reparação/reabilitação quando situadas em relação à corponormatividade, isto é, aos padrões hegemônicos funcionais/corporais. Nesse sentido, a deficiência consiste no produto da relação entre um corpo com determinados impedimentos de natureza física, intelectual, mental ou sensorial e um ambiente incapaz de acolher as demandas arquitetônicas, informacionais, programáticas, comunicacionais e atitudinais que garantem condições igualitárias de inserção e participação social." (MELLO e NUERNBERG, 2012, p. 636). A deficiência física como questão que se constitui pela interrelação de fatores corporais e de contextos sociais também é discutida por Lyusyena

menor de idade, fantasiada por aquele narrador. A configuração dessas figuras femininas proporciona reflexões sobre o corpo em, pelo menos, duas direções.

A primeira consiste em relacionar as imagens do corpo feminino nas narrativas de Sant'Anna à categoria da vulnerabilidade. A menoridade e o automatismo de Gertrudes determinam a indefensibilidade dessa figura perante a situação de violência. As deficiências físicas de Inês e Frederica adquirem caráter de vulnerabilidade nos contextos dos enredos de *Um crime delicado* e "O monstro". Martins e Antenor aproveitam-se das lesões corporais alheias para a realização de seus desejos. Trata-se de pensar a "deficiência como uma condição de vulnerabilidade para a violência de gênero".[213]

A segunda interpretação consiste em refletir sobre como as observações de Antenor, Martins e Fernandes sobre os corpos de Frederica, Inês e Gertrudes compõem uma imagem da mulher tal como concebida pelo pensamento misógino. Nesse caso, trata-se de perceber que os pontos de vista predominantes nas narrativas de Sant'Anna estão em diálogo com ideias baseadas em uma "epistemologia radicalmente masculinista" que apresenta "consequências dramáticas para o estatuto das mulheres e para as formas pelas quais seus corpos foram e ainda são, em larga medida, construídos nos discursos patriarcais."[214]

Os pesquisadores Anahi de Mello e Adriano Nuernberg, em suas reflexões sobre a intersecção entre gênero e deficiência, apontam que as lesões corporais são muitas vezes as sequelas de um processo de violência física, como ocorreu com Maria da Penha Maia Fernandes. A mulher, cuja notória história serviu de base à nomeação da Lei n. 11.340/2006 contra violência doméstica no Brasil, ficou paraplégica depois de ser baleada pelo marido. As reflexões dos autores sobre deficiência e violência seguem no seguinte sentido:

> Por outro lado, cabe ressaltar o fator de maior vulnerabilidade das mulheres com impedimentos corporais ao abuso sexual. Embora existam similaridades nas formas de violências sofridas por mulheres com e sem deficiência, há também especificidades que merecem ser avaliadas. O isolamento social, a dependência de educadoras/es, cuidadoras/es e prestadoras/es de serviços, o tipo de deficiência e o grau de funcionalidade associada à deficiência, a impossibilidade de defesa física de algumas pessoas com deficiência e diversos outros impedimentos à percepção e à reação diante do abuso levam a situações de maior risco desse grupo social.[215]

Kirakosyan, para quem: "It is more accurate to conceive disability as the result of an interaction between an individual and structural factors or, put differently, it is the outcome of the relationship between factors intrinsic to the individual (nature and severity of an impairment, their own attitudes to it, their abilities and personality) and contextual factors (enabling or disabling environment, wider cultural, social and economic values and attitudes)." (2014, s/p). Disponível em: http://dsq-sds.org/article/view/3989/3805. Acessado em 17 de agosto de 2018.

[213] MELLO; NUERNBERG, 2012, p.639.

[214] SCHMIDT, 2012, p.04-05.

[215] MELLO; NUERNBERG, 2012, p.646-647.

De fato, as "situações de maior risco" são notadas em "O monstro" e *Um crime delicado*. Neste último, a dificuldade de locomoção de Inês, além de ser a causa de acidentes – como quando ela se desequilibra e cai nos braços de Martins, no metrô – insere-se em um quadro clínico de disfunção mais amplo, associado a episódios frequentes de desmaio. Inês acusou o crítico teatral de estupro porque "estava abalada por convulsões internas e, portanto, não de posse de todas as suas faculdades, ou de sua razão, ao entregar-se a mim" (UCD, p.126). A modelo tem anuladas suas chances de defender-se fisicamente contra uma situação que ela acusou como indesejada.

Não se trata aqui de afirmar que as deficiências físicas *per se* consistem em atributos de vulnerabilidade, pois ela não é intrínseca e essencial aos corpos deficientes, mas se constitue como fator relacional.[216] Nas narrativas de Sant'Anna em questão, Antenor e Martins, além de serem acusados de perpetração de crime sexual, constroem essas personagens femininas principalmente como desamparadas, necessitadas de atenção e cuidado excepcionais. Como apontado no item anterior deste capítulo, o tratamento que Martins concede à deficiência de Inês passa pelo viés do estigma social. Antenor concebe Frederica como uma figura "desprotegida" (Om, p. 51) e "inocente" (Om, p. 51), alguém que demonstrou pela profissão e colocação social do companheiro de Marieta "uma admiração quase ingênua, ou talvez apenas educada" (Om, p. 56). Além disso, o professor de filosofia afirma que Marieta deveria ter se sentido seduzida por Frederica ao vê-la caminhando na Lagoa Rodrigo de Freitas com sua "bravura um tanto patética" (Om, p. 43).

Antenor qualifica o fato de Frederica exercitar-se sozinha em um espaço público da cidade do Rio de Janeiro como uma atitude inocente e incauta. Essa observação demonstra que o professor considera inadequada a ação da jovem. Diferente dessa avaliação, a decisão de sair de casa desacompanhada pode ser entendida como ato de autoafirmação da personagem feminina. Frederica teria confessado a Marieta que, a despeito de sua deficiência, "Ela queria levar uma vida a mais normal possível" (Om, p. 44). É possível vislumbrar no discurso do professor outros indícios dos desejos de Frederica: ela queria supostamente desvincular-se da superproteção do pai e teria aceitado o convite para acompanhar Marieta porque "estava fugindo do bolha do namorado" (Om, p. 55). A leitura de *Um crime delicado* também permite

[216] Laura Lowenkron aponta que a concepção de vulnerabilidade usada "por autores que reivindicam que essa seja uma noção central dentro do paradigma de direitos humanos" (2015, p. 245) é sofisticada. Para esses autores, a vulnerabilidade é concebida a partir de um deslocamento de "foco dos atributos individuais para as dinâmicas relacionais, o contexto social e os suportes materiais, simbólicos e institucionais" (Ibidem, p. 246). "O mesmo ocorre com o gênero e a raça/etnia, que só se tornam *situações de vulnerabilidade* em contextos sexistas e racistas, como sugere Castilho (2013)" (Ibidem, grifos no original).

dizer que Inês possuía certo grau de independência e tinha uma vida ativa. A modelo aparentemente morava sozinha, tinha uma profissão e um círculo de amizades, frequentava bares, ia ao cinema. Mas essas características, vinculadas à agência das personagens, não são valorizadas ou enfatizadas por Antenor e Martins.

É importante observar o antagonismo existente entre o discurso narrativo e as ações desses intelectuais. Ambos associam a deficiência física a uma fragilidade que requer tutela. Porém, ao invés de efetivamente dedicarem-se à alteridade de maneira solidária e empática, eles beneficiam-se da condição do corpo de Frederica e Inês para imporem a elas seus desejos. Não é à toa que esses narradores empreendem atitudes para potencializar seu controle sobre as figuras femininas. O professor de filosofia, com o auxílio de Marieta, entorpece Frederica através do uso de drogas: álcool, *valium*, cocaína e éter. Por isso, quando o estupro acontece, a jovem com deficiência visual já está desacordada. O crítico teatral passa um período de tempo expressivo com Inês, depois que ela desmaia: "Não sei por quanto tempo permanecemos assim, ela com a cabeça em meu colo, com seus olhos fechados, mas pude experimentá-lo materialmente, esse tempo, pelo avanço do crepúsculo no interior da sala, cuja janela se abria para o oeste" (UCD, p. 103). Ao invés de procurar ajudá-la a recuperar-se totalmente de alguma maneira, Martins fica encantado com a cena, despe Inês e, em seguida, desnuda-se também.

Em *O livro de Praga*, a categoria da vulnerabilidade é central, já que a boneca não pode impor-se às vontades de quem a manuseia: o sujeito que a possui dispõe dela a seu bel prazer. Apesar do desmantelamento da boneca (o que não constitui um crime), Fernandes se encontra sob suspeita de estupro contra uma "moça muito jovem" (OLP, p. 93). Atualmente, nas análises de casos de pedofilia que se dão no campo social, o conceito de consentimento está progressivamente perdendo o protagonismo para o de vulnerabilidade. De acordo com Maria Filomena Gregori[217], "todos os sujeitos que tangenciam a vulnerabilidade estão em uma posição em que o consentimento (dizem algumas teorias) não pode ser presumido: os casos mais visíveis, hoje, incluem, por exemplo, crianças e animais". A imagem da criança remete ao sujeito em processo de formação física e psíquica, que precisa de proteção da sociedade e do

[217] GREGORI, 2016, p.186. A antropóloga afirma que o conceito de vulnerabilidade é central nos debates sobre práticas eróticas que operam na fronteira entre o prazer e o perigo e problematizam os limites da sexualidade. Seu estudo volta-se aos grupos S/M (Sadomasoquistas) em São Paulo, em cujos encontros o consentimento aparece constantemente explicitado para que a noção de vulnerabilidade seja afastada. Assim, ao mesmo tempo em que essas práticas questionam as normas e convenções vigentes de gênero e sexualidade, ampliando o escopo das experiências eróticas, "não existem garantias de que consigam evitar os abusos e as violências." (GREGORI, 2016, p. 181). A vulnerabilidade é um conceito controverso. "Alguns pesquisadores que avaliam o uso dessa conceituação têm elaborado críticas sobretudo sobre os efeitos dela quando aplicada nas políticas públicas e no atendimento à população" (Ibidem, p. 188). Isso ocorre porque, como é aplicado de antemão ao sujeito, o conceito tornaria difícil a averiguação de alguns casos de violência sexual, como a cometida contra homens adultos, por exemplo.

Estado contra os maus tratos e abusos de adultos.[218] É dessa forma que a acusação dos hóspedes do hotel e a ligação do funcionário do Três Avestruzes à polícia podem ser compreendidas.

Mesmo que a suspeita do crime sexual tenha ocorrido na República Tcheca, a narrativa de Sant'Anna possibilita a reflexão sobre o estupro de vulnerável no Brasil, país de origem do escritor Fernandes e de recepção de *O livro de Praga*. A vulnerabilidade constitui-se como categoria prevista no Código Penal nacional atualmente em vigor. Esse documento oficial apresenta no Título VI, "Dos crimes contra a dignidade sexual", o capítulo II, a respeito "Dos Crimes Sexuais contra Vulnerável". O Artigo 127-A desse capítulo descreve como estupro de vulnerável: "Ter conjunção carnal ou praticar outro ato libidinoso com menor de 14 (catorze) anos".[219] Logo, a situação de vulnerabilidade da vítima é difícil de ser questionada, uma vez que as crianças são posicionadas "como a mais vulnerável das categorias sociais nos termos do novo regime da sexualidade".[220] A fragilidade e a inocência comumente associadas às crianças e aos pré-adolescentes contribuem para que a sociedade seja mais empática e rejeite publicamente a pedofilia com mais veemência do que o faz em relação a outros crimes sexuais.

A categoria da vulnerabilidade ainda não estava inscrita no Código Penal vigente na década de 1990, época de publicação de "O monstro" e *Um crime delicado*. O texto legal de então apresenta, como disposição geral dos "Crimes contra os costumes", a noção de que consiste em violência presumida aquela perpetrada contra quem "não pode, por qualquer outra causa, oferecer resistência".[221] Os estados de inconsciência de Frederica e Inês, induzidos ou não, poderiam ser enquadrados nessa descrição. A partir de 2009, o referido Artigo 127-A do Código Penal, sobre crimes sexuais contra vulneráveis, apresenta um Parágrafo Primeiro: "Incorre na mesma pena quem pratica as ações descritas no *caput* com alguém que, por enfermidade ou deficiência mental, não tem o necessário discernimento para a prática do ato, ou que, por qualquer outra causa, não pode oferecer resistência."[222] Judicialmente, a categoria da vulnerabilidade se aplicaria às situações de Frederica e Inês, pelas circunstâncias de desfalecimento dessas personagens quando os atos sexuais aconteceram.

---

[218] A "condição peculiar da criança e do adolescente como pessoas em desenvolvimento" é tratada no artigo 6 do Estatuto da Criança e do Adolescente. A leitura que Laura Lowenkron faz do capítulo sobre "Estupro de vulnerável" no Código Penal brasileiro indica que, neste texto legal, a "menoridade pode ser compreendida simultaneamente a partir da noção naturalizada de infância, entendida como fase da vida associada às noções de fragilidade, inocência, irracionalidade e pré-logismo (Ariès, 1981), e como categoria relacional de subordinação que evoca a maioridade enquanto contraponto e enfatiza a posição dos indivíduos menores em termos legais ou de autoridade (Vianna, 2002)" (LOWENKRON, 2015, p. 235).
[219] CÓDIGO PENAL, p.87.
[220] CARRARA, 2015, p.336.
[221] CÓDIGO PENAL BRASIL, p.56.
[222] CÓDIGO PENAL, p.87.

A partir do conceito de vulnerabilidade, é possível, também, analisar a situação de outra personagem de *O livro de Praga*, a húngara Giorgya. A tentativa de suicídio da moça indica que a personagem feminina já estava emocional e fisicamente vulnerável quando encontrou o escritor brasileiro. Em conversa com Fernandes, Gyorgia teria dito que era "fraca do pulmão" (OLP, p. 47) e, depois de sua morte, seus pais testemunharam à polícia que a filha era "maníaco-depressiva" (OLP, p. 61). O narrador afirma que, diante da fraqueza e fragilidade de Giorgya, de sua aparência "quebradiça" (OLP. p. 53), ele consideraria "infame" (OLP, p. 52) aproximar-se sexualmente dela, mas, mesmo assim, acaba consumando a relação sexual.

Em "Os silêncios do corpo da mulher", Michele Perrot apresenta uma reflexão sobre as lacunas do saber científico e a escassez de debates públicos a respeito do corpo da mulher que constituem a História do Ocidente. A historiadora inicia seu ensaio da seguinte maneira:

> Há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza - quadros, esculturas, cartazes - que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala.[223]

Essa elaboração aponta para o lugar ambivalente que o corpo feminino ainda ocupa em sociedades patriarcais, como a brasileira. A presença desse corpo no imaginário sociocultural como objeto reificado de apreciação e cobiça é marcante. Além disso, o corpo feminino é abordado por discursos (médicos, políticos, religiosos, judiciários) que exercem sobre ele poder disciplinar. Ao mesmo tempo, esse corpo permanece incompreendido em sua complexidade, porque é desprivilegiado enquanto objeto de reflexão. A situação paradoxal a que se refere Perrot pode ser aproximada da abordagem concedida ao corpo feminino em "O monstro" e *Um crime delicado*, pois a atenção dos narradores volta-se à exterioridade física de Frederica e Inês.

Em "O monstro", o professor de filosofia aprecia muito a aparência de Frederica: ela era uma jovem "bonita e cheia de frescor" (Om, p. 49), que teria demonstrado "Simplicidade, pureza, uma alegria intensa por estar viva" (Om, p. 45). As limitações de Frederica contribuem para que o professor se sinta atraído: ela era "uma jovem muito bonita, desprotegida, eu diria até inocente. E ainda que assim não fosse, como por alguns momentos cheguei a admitir, a simples aparência disso deixava as coisas muito excitantes" (Om, p. 51). Em *Um crime delicado*, Inês também tem sua beleza física explorada pelo discurso narrativo de Martins.

[223] PERROT, 2003, p. 13.

Como se sabe, há muitas alusões ao rosto, que se assemelhava ao de uma "princesa russa" (UCD, p. 09) e à perna manca da moça. Para o crítico, a modelo era "uma frágil e bela jovem coxa" (UCD, p. 120). Tanto Antenor quanto Martins apresentam a imagem de um corpo feminino "exaltado pela beleza" e "erotizado pelo olhar masculino".[224]

Para além da superficialidade física aparente, a construção das personagens Frederica, Inês e Gertrudes por seus respectivos narradores possibilita um debate mais amplo sobre o corpo, que este constitui objeto recente de reflexão das ciências humanas. Jean-Jacques Courtine, na introdução do volume 3 da "História do corpo", assinala que "em uma tradição filosófica dominada pelo cartesianismo, tudo contribuía para lhe atribuir um papel secundário, até o fim do século XIX, pelo menos"[225]: o corpo foi inventado teoricamente no século XX. No entanto, nos dias de hoje ainda pode-se sentir os impactos das elaborações de Descartes. Uma das consequências do dualismo cartesiano entre "corpo" e "mente" percebe-se no modo como o pensamento hegemônico concebe, hierarquicamente, as diferenças entre o "homem" e a "mulher". O "homem" é sempre identificado com a "mente" e a "cultura", ao passo que a "mulher" é sempre associada ao "corpo" e à "natureza".

Na contramão do pensamento binário, encontram-se intelectuais como Susan Bordo e Elizabeth Grosz, que refletem sobre a corporeidade a partir de um ponto de vista feminista. Bordo aponta, em *Unbearable Weight* – feminism, western culture, and the body, que a oposição entre "espírito ativo" e "corpo passivo" "is one of the most historically powerful of the dualities that inform Western ideologies of gender".[226] Até os dias atuais, é essa oposição que fundamenta o limitado pensamento sobre os gêneros. A pesquisadora explica que a posição inferior relegada ao corpo na tradição filosófica contribui para que o sexo e o gênero associados a ele sejam também depreciados e inferiorizados:

> Whatever the specific historical content of the duality, the body is the negative term, and if woman *is* the body, then women are that negativity, whatever it may be: distraction from knowledge, seduction away from God, capitulation for sexual desire, violence or aggression, failure of will, even death.[227]

Alguns desses estereótipos atribuídos à mulher podem ser notados em *Um crime delicado* e "O monstro". Na primeira narrativa, Martins culpa a personagem feminina por desviá-lo de seu centro racional e perturbar seu equilíbrio emocional. De acordo com o narrador, a modelo é responsável pela má qualidade dos artigos que ele mesmo escreveu, a respeito das

[224] SCHMIDT, 2012, p.01.
[225] COURTINE, 2006, p.07.
[226] BORDO, 2004, p.01.
[227] Ibidem, p.05.

peças *Folhas de Outono* e *O vestido de noiva*. Isso porque ele alega não conseguir desviar seus pensamentos de Inês. Trata-se de conceber discursivamente a mulher como a figura sedutora que distrai o homem da construção de conhecimento. Para Antônio Martins, como se debateu no capítulo 1 deste trabalho, o saber se daria sempre de modo objetivo e distanciado, sem interferências corporais. Em "O monstro", nota-se que Marieta é identificada, no discurso de Antenor, negativamente, como mulher de desejo sexual pulsante, que está sempre disposta à violência, à agressão e à destruição do outro em benefício próprio.

Grosz, em "Corpos reconfigurados", discute atentamente o processo histórico pelo qual o corpo foi negligenciado como objeto de reflexão da filosofia ocidental dominante. A autora aponta que o pensamento dicotômico e hierárquico, que separa mente e corpo, já estava presente em Platão, fortaleceu-se na tradição cristã e foi reelaborado definitivamente por Descartes. O dualismo cartesiano estabeleceria, portanto, que a razão, as ideias, os conceitos e os julgamentos seriam relacionados à mente e, por isso, entendidos como incorpóreos e abstratos. O corpo, por sua vez, seria "a contrapartida subordinada"[228] da mente: "O corpo é uma traição da alma, da razão, da mente, sua prisão".[229] Assim, tudo o que é relacionado ao corpo seria entendido como não histórico, natural, orgânico, passivo.

A autora argumenta que a hierarquia dos termos fundamentada pela perspectiva dicotômica estende-se a outros pares de opostos, como "razão" e "paixão"; "sensatez" e "sensibilidade"; "fora" e "dentro"; "ser e "outro"; "transcendência" e "imanência". A associação mais relevante seria justamente a existente entre a oposição mente/corpo e a oposição macho/fêmea. As consequências histórico-sociais, culturais e políticas da identificação do "corpo" com a "fêmea" e, por conseguinte, com o que é próprio da "mulher", são impactantes. A "codificação da feminilidade como corporalidade"[230] permitiria aos homens a liberdade para ocupar posições associadas à reflexão teórica e conceitual, à produção cultural e à criação de valores e de conhecimento. Em conexão a isso, os homens estariam desimpedidos para satisfazer suas necessidades corporais através do uso das mulheres. Trata-se de uma legitimação, filosófica e histórica, da colonização do "outro" pelo homem branco. Esse "outro" abrangeria, ainda, "negros, escravos, imigrantes, povos nativos"[231], identificados também com a corporeidade.

Grosz faz importantes observações sobre as especificidades do corpo feminino. Essas particularidades seriam usadas nos discursos patriarcais para justificar as posições sociais

[228] GROSZ, 2000, p.49.
[229] Ibidem, p.52.
[230] Ibidem, p. 68.
[231] GROSZ, 2000, p.83.

inferiores que as mulheres ocupam. Comparado aos corpos dos homens, os corpos das mulheres seriam mais fracos, mais expostos a irregularidades (hormonais), intrusões e imprevistos:

> O pensamento misógino frequentemente encontrou uma autojustificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado.[232]

Dois apontamentos apresentados nesse trecho chamam a atenção por dialogarem com a maneira com que o corpo da mulher é formulado em "O monstro" e *Um crime delicado*: a vulnerabilidade e os adjetivos negativos, que conotam falta e incompletude. Nas narrativas de Sant'Anna em questão, essas características estão articuladas especificamente às deficiências físicas de Frederica e Inês. No entanto, a partir da leitura de Grosz é possível também pensar a vulnerabilidade como traço atribuído ao corpo das mulheres, em geral. Nesse sentido, a deficiência física pode ser interpretada em associação à imagem que discursos patriarcais tradicionais formulam da mulher: como pessoa deficiente, frágil e imperfeita.

Os valores do pensamento hegemônico com relação à mulher e a seu corpo aparecem de forma mais intensificada na narrativa sobre a boneca Gertrudes. O corpo da boneca, abordado em *O livro de Praga*, potencializa, metaforicamente, a precariedade e a vulnerabilidade dos corpos das mulheres apresentados nos outros textos de Sant'Anna aqui estudados. A leitura em conjunto de "O monstro", *Um crime delicado* e "A boneca" permite a percepção de que Gertrudes condensa, de maneira extremada, aspectos centrais da constituição das personagens femininas principais nas outras histórias. Isso se dá tanto pela ênfase que Gertrudes apresenta em relação à infantilidade, quanto por seu automatismo. A infantilização da mulher aparece, mesmo que de maneira discreta, nas outras duas narrativas em questão.

Em "O monstro", durante a cena do banheiro, o professor faz o seguinte comentário, sobre o modo com que Marieta auxiliou sua visitante: "Quando Frederica saiu do banho, Marieta a esperava de pé, segurando uma toalha; envolveu a moça com ela e pôs-se a enxugá-la carinhosamente, como se faz com as crianças" (Om, p. 53). Mais adiante, quando relata o momento do estupro, Antenor recorre aos contos de fada e afirma: "Frederica se encontrava diante de mim como uma bela adormecida, uma princesa, a namorada que o homem sombrio que sempre fui gostaria de ter tido" (Om, p. 62). Ao tratá-la como uma princesa de uma história

[232] Ibidem, p.67.

para crianças, o entrevistado infantiliza a vítima e romantiza o estupro, assumindo indiretamente, para si, o papel de príncipe, de herói.

Em *Um Crime Delicado*, o uso do termo "criança" é usado por Antônio Martins, de maneira ainda mais sutil, para o detalhamento de algumas características de Inês, como os dentes dessa personagem, que "eram muito brancos e pequenos como os de uma criança" (UCD, p. 13). Mesmo que a infantilização de Inês não se dê de maneira acentuada nessa narrativa, é certo que Martins considera a modelo incapaz e desprotegida, devido, em grande parte, à sua deficiência física. Desvalorizar a autonomia e a agência da modelo é uma estratégia retórica, pois auxilia no questionamento do ponto de vista de Inês a respeito da acusação de estupro.

Tanto em "O monstro" como em *Um crime delicado*, os traços infantis também constituem características da feminilidade. Essa questão é retomada em outra passagem de *O livro de Praga*, relativa à personagem húngara, Giorgya. Quando Fernandes e ela estão no quarto de Hotel, o narrador comenta ter se enternecido "com sua figura tão feminina, coberta até os joelhos com o meu paletó de pijama. Havia algo de infantil nela segurando o vestido molhado e mostrando-me que as manchas de vinho haviam se diluído consideravelmente" (OLP, p. 50). Nesse caso, ser frágil e ser infantil constituiriam características do feminino.

Algumas considerações precisam ser feitas também com relação ao automatismo. Através da imaginação e das fantasias desse viajante, a boneca Gertrudes se vivifica. No entanto, como próprio do estatuto de objetos inanimados, Gertrudes pode ser usada por seu proprietário da maneira que ele quiser. A boneca é quem, no dia seguinte ao ocorrido, está desfigurada. A imobilidade da figura feminina pode ser percebida com relação à Frederica e Inês, no momento do estupro acusado, uma vez que ambas as personagens estavam desmaiadas.

Pelas problematizações que a figura da boneca provoca com relação à imagem da mulher, o capítulo "A boneca", de *O livro de Praga*, pode ser aproximado ao conto "Morta como ela só" (1995), de Ian McEwan. A narrativa do autor inglês é feita em primeira pessoa, por um milionário empresário de Londres, que se apaixonou por uma manequim exposta na vitrine de uma loja de roupas femininas. O narrador a nomeou Helen e a antropomorfizou de maneira intensa após trazê-la para sua casa. Ele fantasiava continuamente sobre o que a manequim sentia e pensava. A discrição, a condescendência e a receptividade da boneca, além da falta de conflitos naquela relação, fizeram com que o empresário apreciasse muito sua companhia e a considerasse uma mulher perfeita, superior a outras com quem se relacionou anteriormente. Um dia, o milionário desconfia que Helen o estaria traindo com seu motorista. O narrador ficou devastado, deprimido e depois, em um acesso de raiva, estuprou e executou a sua boneca articulada, cometendo o que imaginava ser um assassinato.

Durante a destruição definitiva de Helen, há sugestão, por parte do narrador, de que a manequim estaria tendo prazer. A boneca consiste, assim, em repositório passivo dos desejos e das projeções masculinas. Com relação ao estupro, a manequim condensa aspectos do estereótipo da vítima, uma vez que ela é inocente e vulnerável. A mesma descrição pode ser feita para a boneca Gertrudes, da narrativa de Sant'Anna. O fato de essas figuras femininas adquirirem vida nas fantasias de seus proprietários consiste em um indicador do potencial de destruição que os personagens masculinos têm em relação às figuras femininas. Em ambas as narrativas, as bonecas podem ser lidas de maneira alegórica. Nesse sentido, Gertrudes também consiste em figura potente para se pensar a condição reificada das mulheres e do feminino em sociedades misóginas. As bonecas são imaginadas segundo a vontade narcísica de proprietários que, quando não estão mais satisfeitos, delas se descartam.

3. 3 Impactos da violência, dor e a "história subterrânea"

No capítulo anterior deste trabalho, explorou-se os sentidos que os intelectuais atribuem à situação do estupro acusado. Pelo vocabulário, sintaxe e figura de linguagem que usam, demonstrou-se como, para todos eles, a experiência não consistiu em um choque traumático, mas foi valorizada positivamente e enaltecida. Dada a perspectiva narrativa adotada nesses textos de Sant'Anna, é impossível conhecer os impactos, físicos e psíquicos, que os eventos tiveram para as figuras femininas. No entanto, mesmo que sob o influxo narrativo de Antenor, Martins e Fernandes, pode-se ler, nas imagens do corpo das figuras femininas, as possíveis reações que elas tiveram às situações de violência denunciada.

Os abalos da violência que Frederica sofreu podem ser percebidos pelas imagens do corpo da vítima em dois diferentes momentos: durante a execução dos crimes, enquanto ela ainda estava viva, e depois de sua morte. No primeiro momento, nota-se que as reações de seu corpo, apesar de instintivas e automáticas, são hostis e repulsivas às agressões externas. No segundo momento, o corpo sem vida de Frederica configura-se como um cadáver. A presença incômoda desse corpo aparece na narrativa do professor de filosofia de maneira contundente.

Antenor afirma que, nos primeiros instantes que ele e Marieta passaram com Frederica, a jovem quase cega parecia confiar na nova amiga, agia com "naturalidade" (Om, p. 53) e "mostrava-se à vontade" (Om, p. 50). Só depois de tomarem banho e conversarem mais um pouco, quando Antenor e Marieta começaram uma aproximação corporal mais invasiva, é que Frederica deu os primeiros sinais de seu desconforto. O casal quis dançar a três e a jovem

visitante tentou, então, desvencilhar-se, mas o sonífero adicionado a seu refrigerante e o vinho que ela tinha tomado já estavam fazendo efeito: “Pela primeira vez [Frederica] demonstrou perceber que alguma coisa errada estava acontecendo e tentou libertar-se, apesar de tudo gentilmente. Balbuciava alguma coisa sobre ir embora, sobre telefonar para casa. Mostrava-se sonolenta e enrolava a língua” (Om, p. 58). A visitante ainda não estava com a consciência totalmente suspensa e, por isso, empenhou-se em articular verbalmente seu constrangimento e mostrar ao casal o desejo de retirar-se dali. No entanto, os sutis sinais de desagrado de Frederica não foram respeitos por Antenor e Marieta.

Conduzida ao sofá pelo professor, a jovem com deficiência visual permaneceu estática. Ela estava “tão fraca que não mostrou qualquer reação” (Om, p. 58) enquanto o casal manipulava o seu corpo. O desmaio de Frederica permitiu a Antenor e a Marieta darem continuidade ao processo de violência sexual de forma mais incisiva, com “carícias” “nos cabelos, no rosto e um pouco mais do que isso...” (Om, p. 58). A jovem não apresentou mais nenhum tipo de resistência consciente. Uma vez que Frederica “não esboçou qualquer reação nem mesmo quando Marieta puxou a manta, desabotoou-lhe a camisa e acariciou seus seios” (Om, p. 58), as investidas sexuais ao corpo paralisado prosseguiram. O professor afirma que sua companheira decidiu, então, introduzir “cocaína bem refinada” (Om, p. 58) “nas narinas da moça” (Om, p. 58), porque “queria fazer Frederica participar do que acontecia, torná-la cúmplice” (Om, p. 59). Quando isso se deu pela segunda vez, a mulher com deficiência visual subitamente despertou. As seguintes reações da vítima foram as últimas antes de sua morte:

> Foi quando Frederica começou a espirrar, engasgou-se e pôs-se a se debater, murmurando coisas. Marieta ergueu-se de um pulo, foi até o banheiro da parte de baixo da casa e trouxe um frasco de éter. Embebeu uma almofada e comprimiu-a contra o rosto de Frederica. Logo ela voltou a estar inerte. (Om, p. 60)

Engasgar e espirrar são contrações corporais involuntárias que podem ser associadas à rejeição a elementos estranhos, invasivos. Frederica recobre a consciência por breves instantes e tenta falar, mas não consegue. Diferente do trecho anterior, em que a jovem se movimenta para libertar-se do casal “gentilmente”, o gesto dela neste trecho, de “se debater”, é mais brusco e expressa o ímpeto, malogrado, de querer proteger-se contra Antenor e Marieta. A inalação do éter, induzida pela operadora de *commodities*, suprime definitivamente qualquer possibilidade de reação de Frederica. É possível que a vítima não tenha morrido logo depois que o estupro aconteceu, pois o professor afirma que naquele momento ainda “não havia rigidez em seu corpo” (Om, p. 64). O “absoluto silêncio e imobilidade do corpo no sofá” (Om, p. 65) só foram percebidos por Antenor após ele, novamente, ter intoxicado a jovem quase cega com éter.

Depois que Frederica morreu, seu corpo passou a ser tratado no registro da abjeção. Para Antenor e Marieta, o corpo no sofá era um cadáver qualquer do qual o casal queria se "livrar" (Om, p. 66). A palavra "corpo" é articulada por Antenor, em suas respostas, pelo menos oito vezes. O casal preocupa-se em "dar um jeito no corpo" (Om, p. 65) e, para isso, passa a "procurar um lugar ermo para deixarmos o corpo de Frederica" (Om, p. 65). Marieta envolve "o corpo com um lençol grande" (Om, p. 66) e eles carregam "o corpo embrulhado até o carro" (Om, p. 66). O casal vai a um terreno baldio e é Antenor quem deposita lá o cadáver da vítima: "Puxei o corpo e deixei-o lá, sem lençol" (Om, p. 67). A respeito desses acontecimentos, Antenor afirma:

> Mas me lembro de um grande alívio, distensão, por termos nos livrado do cadáver. Naquele momento ele não era de Frederica, de ninguém, apenas um fardo muito perigoso do qual conseguíramos nos descartar. Os meus sentimentos em relação a ela, Frederica, só foram voltando, crescendo, depois. (Om, p. 67)

Em todas essas ocorrências, a palavra "corpo" é usada de forma impessoal e distanciada. O uso reiterado desse substantivo remete ao contundente e indesejado confronto de Antenor com aquele cadáver. O professor disse à *Revista Flagrante* que, mesmo sem possuir carteira de motorista e dizendo agir como um "autômato" (Om, p. 64), sob o comando de Marieta, ele foi o responsável por dirigir e manobrar o carro até o local onde deixou o corpo de Frederica. O ocultamento de cadáver pode ser entendido, pelo viés mais comum, como estratégia calculada para que o casal se desresponsabilizasse pelos crimes cometidos. Mas é possível interpretar as impetuosas atitudes de repulsa de Antenor também com base na perturbação e na desestabilização provocadas pela presença, imperativa, do cadáver.

Julia Kristeva aponta que o abjeto importuna e desestabiliza os sujeitos, que se veem ameaçados pela dissolução e pelo caos. Trata-se de uma manifestação que remonta ao que é mais primitivo no psiquismo do sujeito, anterior à formação do eu. O abjeto irrompe com a ordem, abala a identidade, não respeita limites, lugares, regras e remete à precariedade e à fragmentação do eu. A ensaísta observa que a manifestação prioritária do abjeto é o cadáver: "The corpse (or cadaver: *cadere*, to fall), that which has irremediably come a cropper, is cesspool, and death; it upsets even more violently the one who confronts it as fragile and fallacious chance".[233] Antenor alude a tal perturbação de identidade ao afirmar que, momentos antes de saírem da casa de Marieta, "no banheiro, olhando-me no espelho, era como se eu fosse outro, aquela velha história, como se aquilo não pudesse estar acontecendo comigo." (Om, p.

[233] KRISTEVA, 1982, p.04.

65). Ele diz ainda que "tremia muito mais do que o normal com o frio" (Om, p. 66) e "não queria encarar o que lhe aguardava lá embaixo" (Om, p. 66), ou seja, não queria defrontar-se com o corpo matéria.

Encarar o cadáver poderia significar ainda, para Antenor, confrontar a destruição causada por ele, assumir-se como estuprador e assassino. Os crimes também associam-se à abjeção: "Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject, but premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility".[234] Mesmo que Antenor negue, houve premeditação do estupro de Frederica, dada a cumplicidade do casal em drogar a visitante. Ademais, a fragilidade da lei é, ainda, um dos temas que a leitura do conto suscita. Isso porque até o momento em que Antenor se entrega à polícia, o caso Frederica permanecia como uma incógnita, um mistério. As autoridades não tinham sido capazes de identificar e punir os responsáveis pelos crimes hediondos.

A associação do cadáver de Frederica à manifestação do abjeto ajuda a compreender as particularidades da relação que Antenor manteve com a vítima. Enquanto esteve viva, a jovem recebeu tratamento reificado e figurou como simples "objeto" de desejo do casal. O próprio entrevistado usa esse termo, observando que ela era "objeto do amor e cobiça de outros olhares" (Om, p. 53) e "objeto de nosso desejo e de nossas carícias" (Om, p. 60). Ao morrer, a condição de Frederica passa de "objeto" a "abjeto". No trecho anteriormente citado, Antenor afirma que seus "sentimentos" em relação à vítima "só foram voltando, crescendo, depois". (Om, p. 67). Dado que no momento da entrevista Frederica está morta, a conexão que ele diz ter com ela dispensa a presença física da alteridade feminina. Ele ama uma Frederica muito particular: a de sua imaginação, de suas fantasias, e de seu discurso.

A terceira parte de *Um crime delicado*, centrada na narração a respeito do que se passou durante a audiência de instrução, inicia-se com Martins comentando sobre os "constrangedores procedimentos legais da medicina" (UCD, p. 117) aos quais ele e Inês tiveram que se submeter. O narrador afirma que "as amostras seminais encontradas no corpo de Inês provinham de mim" (UCD, p. 117) e que "os resquícios de pele colhidos em suas unhas eram da minha pele" (UCD, p. 117). O corpo de delitos não foi suficiente para comprovar a ocorrência do estupro, mas observações que o crítico faz a respeito das reações corporais da modelo podem ser lidas como indícios do impacto da violência sobre Inês. Tais comentários estão elaborados de maneira mais detida em três momentos da narrativa: antes de seu desmaio, enquanto ela conversava com

[234] Ibidem, p. 03.

Martins em seu apartamento; imediatamente após o estupro acusado, quando ela recuperou a consciência, e durante a audiência de instrução.

Depois de ter ido à exposição *Os Divergentes*, Martins recebeu um telefonema de Inês. A modelo queria saber a opinião do crítico a respeito do quadro *A Modelo*. Martins não quis fazer isso por telefone e foi, então, convidado por Inês para tomar um chá em seu apartamento. O diálogo travado entre os dois foi tenso e conflituoso. Ao invés de debaterem sobre a obra de Brancatti e sobre a exposição, Martins insistiu em fazer a Inês "algumas perguntas um tanto íntimas, talvez indiscretas" (UCD, p. 99). O crítico estava muito enciumado e questionou a modelo sobre sua relação com o artista italiano, com Nílton (um outro artista) e sobre aquele apartamento, que, já desconfiava, era uma instalação artística arquitetada por Vitório Brancatti.

A apreensão sentida por Inês se manifestou na perda de autocontrole sobre seu corpo. Conforme se acentuava a impertinência das perguntas do crítico teatral, as mãos de Inês começaram a tremer, o que Martins notou pela maneira com que ela manipulava os utensílios para servir o chá: "Percebi-a mais insegura, o que se refletia em suas mãos, fazendo a xícara tremer contra o pires, que ela teve que pousar na mesa" (UCD, p. 100). Depois de instaurado, o nervosismo de Inês só cresceu. "O sangue desaparecera do rosto dela" (UCD, p. 101), e ela acabou "derrubando a xícara, com o resto de chá, sobre a mesa. Eu só a vira assim tão transtornada depois da queda na estação do metrô" (UCD, p. 101). Os comentários de Martins foram de extrema impertinência e ele quis explicar a Inês que Brancati a escravizada:

> - Será possível que você não se dá conta?
> - Dou-me conta de quê? – ela disse, com a voz embargada.
> - De que o apartamento é um cenário para você se movimentar dentro dele, segundo um esquema de probabilidades previsto por Vitório, de acordo com seus caprichos? E de que a obra que vi na exposição não passa de uma documentação disso? A obra de Vitório, de certa forma, é você mesma, Inês, e ele precisa mantê-la encerrada aqui. É diabólico e aviltante. Mas posso dizer que ele está de parabéns. (UCD, p. 101)

O intenso constrangimento de Inês diante das elucubrações de Martins levou-a ao colapso, já que o estremecimento de suas mãos estendeu-se para o resto do corpo. Segundo o crítico, durante a síncope, "O seu corpo inteiro tremia, como se ela tivesse medo, muito medo." (UCD, p. 102). O reconhecimento do temor de Inês é retomado na carta que o crítico a endereça: "*A única coisa que me assusta, verdadeiramente me aterroriza, é que o medo que senti em você, antes e depois de <u>tudo</u>, possa ter sido provocado também por mim.*" (UCD, p. 111, itálico e sublinhado no original).

O desconforto, a angústia e o repúdio de Inês a Martins ficaram mais claros após o crime acusado. Quando a modelo recobrou a consciência e suas atividades motoras, ela reagiu, da

maneira que lhe foi possível, à presença indesejada do crítico em seu apartamento. Martins elaborou a ideia de que o estupro foi um momento "maravilhoso" para ele. Logo, percebeu o antagonismo entre suas sensações e as reações de Inês:

> Nos acontecimentos reais, porém, uma sensação é escrava do tempo, ainda quando envolvida por uma instalação de Vitório Brancatti. Mal acabava eu de voltar a mim, depois da consumação daquele enlevo amoroso, percebi que Inês chorava. Saí de cima dela, sentei-me na borda do divã e tentei acariciar Inês. Ela se fechou como uma concha, como se minhas mãos estivessem em brasa. (Bah, comparações, metáforas, quão ridícula pode ser também a escrita.)
>
> - Me deixa - ela disse, soluçando.
> - Não posso deixá-la assim, sem mais nem menos.
> - Eles estão para chegar - Inês falou, quase ameaçadora.
> - Eles quem? - perguntei nervosamente.
>
> Inês não respondeu e, a essa altura, já se erguera catando suas roupas, para, logo depois, com uma agilidade insuspeitada, atravessar, coxeando, aquele espaço que fora constituído "sala de chá" e sumir atrás do biombo. (UCD, p. 106-107)

O contato físico de Martins foi repelido por Inês: seu corpo se retraiu para afastar um movimento aproximativo, e supostamente afetuoso, do crítico. Diferente do que o narrador aponta entre parênteses, as metáforas da "concha" cerrada e das "mãos" abrasivas são eficientes para ilustrar a dinâmica estabelecida entre os corpos das personagens naquele momento. A fala da modelo, transcrita por Martins em discurso direto, reafirmou verbalmente o que seu corpo já expressava: a repulsa ao crítico. Como ele não saiu imediatamente do apartamento, foi a personagem feminina que acabou com aquela conversa, vestiu-se e retirou-se dali. Percebe-se, nesse trecho, como o corpo manifesta-se quando há uma limitação da linguagem. Quando as palavras não puderam ser articuladas, foi o corpo de Inês que se expressou.

Durante a conversa que tiveram, antes do desmaio, Martins afirma ter percebido que a "voz" de Inês estava "embargada" (UCD, p. 101): "Tive a impressão de que ela estava prestes a chorar." (UCD, p. 100). Até então, Inês continha seu choro, mas depois do ato sexual não consentido, a personagem feminina foi arrebatada pelo sofrimento, não conseguiu segurar suas lágrimas e trocou algumas palavras com Martins entre soluços.

O choro como na expressão mais contundente da dor de uma personagem vítima de estupro está presente também no conto "Debaixo da Ponte Preta", de Dalton Trevisan. Esse conto curto é composto pela apresentação repetida da história do estupro coletivo da jovem negra de dezesseis anos, Ritinha da Luz, nas vias públicas de Curitiba. A repetição relaciona-se à estrutura da própria narrativa, que emula, em partes, o gênero "depoimento policial". A voz narrativa em terceira pessoa estabelece um padrão formal de introdução do novo depoente – apresentando seu nome, idade, estado civil e profissão –, mas o conteúdo da mesma história contada varia, pois o foco narrativo adere à perspectiva de cada um dos diferentes personagens.

Depois de um parágrafo introdutório, que contextualiza o leitor sobre o crime cometido contra Ritinha, o conto segue com a seguinte afirmação: “Seu choro atraiu o guarda civil, que a conduziu até a delegacia”.[235] Depois dessa, mais três ocorrências remetem à mesma imagem de desolação: “ela chorava e se descabelava de gritar”[236] e “Ritinha estava chorando debaixo da Ponte Preta”.[237] A última frase dessa narrativa retoma o que foi apresentado no segundo parágrafo e também alude ao pranto da vítima: "O guarda Leocádio, ao passar debaixo da Ponte Preta, viu uma negrinha chorando".[238]

Interessa notar que o silenciamento de Ritinha é apresentado por uma imagem repetida no conto: a do grito abafado. Independente do ponto de vista que adotam ou do modo como caracterizam a vítima, todos os depoimentos mencionam que, durante a violação, os criminosos impediram que a menina gritasse, seja para expressar sua dor ou para pedir socorro. Versões de “abafar os gritos” são repetidas pelo menos sete vezes ao longo do conto. Com a voz calada e o grito sufocado, resta à Ritinha o choro.

Em *Um crime delicado,* Inês volta a chorar uma última vez durante a audiência de instrução. Martins não apresenta ao leitor informações a respeito do depoimento de Inês durante o julgamento. Há apenas um breve comentário da contraposição da modelo a certas declarações suas, como quando Martins disse que Brancatti a escravizava: “conquanto, diante do juiz, quando utilizei aquele verbo, ela negasse havê-lo pronunciado, até porque perdera os sentidos ao ser acuada por mim” (UCD, p. 121). No mais, a oposição de Inês a Martins pode ser percebida principalmente pelas observações que o narrador faz sobre o comportamento corporal da personagem feminina.

Um exemplo dessa situação consiste na reação de Inês ao saber que, após o estupro acusado, Martins pronunciou, em voz alta, porque ouvida pelo porteiro do prédio da modelo, a seguinte sentença: “- Quem essa manca pensa que é?” (UCD, p. 123). O crítico teatral mente, segundo ele, por “uma causa nobre” (UCD, p. 123), e nega enfaticamente tê-la dito. A essa declaração falaciosa, acrescenta: “bastou que eu olhasse para Inês, lívida e mordendo os lábios, numa raiva contida, para saber que, a partir daí, seria muito difícil manter minhas ilusões de que ela reconhecesse sua cumplicidade, o papel que desempenhara em nossa tarde-noite de amor” (UCD, p. 123). A palidez que Martins percebe em Inês antes do desmaio é novamente detectada por ele nessa circunstância. Se naquele momento a coloração da modelo conotava

[235] TREVISAN, 1978, p.40.
[236] Ibidem, p.41
[237] Ibidem, p.42.
[238] Ibidem, p.42.

aflição e pavor, nesse trecho, ela se relaciona à indignação extrema com o ponto de vista de Martins sobre os acontecimentos.

Durante o tribunal, a partir do momento em que o crítico reconheceu que a modelo estava inconsciente quando o intercurso aconteceu, Inês começou a expressar a sua revolta contra os argumentos de Martins de maneira mais enfática. Mais uma vez, ele percebeu que "Inês estava muito pálida" (UCD, p. 126). Diante da ofensiva do advogado de defesa da personagem com deficiência física, Martins contra-atacou. Ele declarou que Vitório Brancatti mantinha Inês sob seu "jugo psíquico e físico" (UCD, p. 127); que o ato sexual foi "correspondido por ela, inegavelmente, pelo menos nos momentos finais de nossa conjunção" e que "se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria ocorrido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se queria classificar aquela obra – fazendo parte da mesma" (UCD, p. 127). Inês reage a esse discurso da seguinte maneira:

> Todo esse palavrório foi ofuscado por um lance espetacular. Inês levantou-se lívida e, mancando dramaticamente, encaminhou-se na minha direção, provocando frêmitos em toda a sala. Para muitos – pelo menos foi o que se leu em alguns jornais – ela teria estampada na face a intenção de esbofetear-me. Também me ergui, dei dois passos na sua direção e, talvez insensatamente, acalentava a esperança de que Inês, tendo penetrado na zona mais densa e funda dos meus e dos seus sentimentos e motivos, se atirasse em meus braços, para, diante deles todos, nos beijarmos de maneira apaixonada, num desenlace que, com todo o seu sublime e sincero romantismo, eu gostaria fosse também o final deste relato.
>
> Nenhuma das duas possibilidades ventiladas acima pôde acontecer. Seguida por Lenita, que estivera o tempo todo ao seu lado durante a audiência, como uma guarda, Inês foi segura por ela, para irromper em soluços, escondendo o rosto nos seios da outra, que a conduziu, entre as exclamações de todos os presentes, para fora da sala. E a audiência de instrução foi dada como encerrada. (UCD, p. 127 - 128)

A raiva de Inês contra o crítico estava "estampada" em seu semblante. Mesmo que ela não tenha falado nada, nem pronunciado palavras de protesto, o ímpeto de caminhar em direção a Martins sugere o desprezo e a indignação da modelo com as atitudes do acusado. De novo, Inês não pôde conter suas emoções e chorou, dessa vez compulsivamente e em público. A interpretação romantizada que Martins faz dos movimentos de Inês pode ser lida na chave da fantasia ou da ironia. Tal interpretação opõe-se à perspectiva de muitas outras personagens, já que, de acordo com os jornais, Inês demonstrou que queria, de fato, atacar Martins fisicamente.

Martins utiliza expressões como "lance espetacular" e "dramaticamente" para narrar o que se passou no tribunal. Esse vocabulário sugere que o crítico considera que Inês poderia estar atuando, como numa peça teatral. As reações dos presentes na audição – rumores, sussurros e clamores – remetem também a possíveis comportamentos de espectadores de um

espetáculo de teatro. O encerramento da audiência de instrução é narrado, por Martins, como o fim de um ato.

O fragmento dialoga, ainda, com uma questão importante da forma de *Um crime delicado*: a perspectiva narrativa privilegiada. A posse do discurso estabelece uma hierarquia de poder entre o crítico e a modelo. Martins é o detentor do "palavrório", do poder de contar a história de acusação de estupro sob sua perspectiva, enquanto Inês expressa-se fisicamente, ainda sob o influxo da narração do crítico. O tremor do corpo da modelo, a palidez de seu rosto e seu choro são manifestações não verbais contundentes que a narrativa de Martins não ignora.

Dentre as personagens femininas analisadas nesta pesquisa, a boneca Gertrudes é a única figura não humana. Seu corpo inorgânico, fabricado com "uma espécie de pano" (OLP, p. 84) não claramente identificado por Fernandes, também é o único que apresenta indícios explícitos das sequelas físicas deixadas pelo ímpeto violento do escritor. Pode-se perceber o estrago que o narrador-protagonista fez na boneca em dois momentos do capítulo.

O primeira diz respeito às observações superficiais que Fernandes fez assim que acordou com as batidas dos policiais à porta do quarto de Hotel em que se hospedava. Como ele lembrava-se que tinha trazido Gertrudes para sua cama na noite anterior, a primeira atitude que tomou foi tirá-la dali, para evitar um constrangimento público:

> Mas fiquei muito surpreso e assustado ao perceber que, no meio das cobertas em desalinho, Gertrudes se encontrava toda descomposta, com a saia meio levantada, a liga à mostra. Seus cabelos caíam sobre um dos olhos, enquanto a parte superior do corpo estava semidescoberta, com dois botões desabotoados e um arrancado. Também o colarzinho fora rompido e as contas se espalhavam pela roupa de Gertie e pela cama. (OLP, p. 92)

Essas observações centram-se na superficialidade do corpo de Gertrudes. Ele constata sua roupa desalinhada, e os adornos e os cabelos mal arranjados, o que indica que ela fora movimentada. O botão arrancado e o colar rompido já conotam, por sua vez, certa agressividade nesses movimentos. Porém, àquela altura, o protagonista desconhecia que ele era o responsável por aquela destruição. Por isso, quando o policial lhe interrogou sobre a boneca, Fernandes respondeu: "Não posso compreender como ela ficou nesse estado" (OLP, p. 94).

As evidências mais profundas da manipulação violenta da boneca foram detectadas pela perícia policial, no exame de corpo de delitos. Concluiu-se que Fernandes havia, de fato, usado Gertrudes para fins de satisfação sexual. Ela não estava apenas "amarfanhada" – como ficou a boneca Mari Ange, no conto "Talk show" – mas também tinha escoriações. Durante o interrogatório policial:

> Apesar de extremamente embaraçado, não tive remédio, para evitar dano maior, senão reconhecer que passara a noite com a boneca Gertrudes, enfatizando que nada podia acontecer entre um homem e uma boneca.
>
> Nada? O fato é que Gertrudes foi submetida a um minucioso exame e o que se encontrou era chocante, mais ainda para mim. A boneca havia sido pressionada entre as coxas, com o esgarçamento do tecido que imitava uma calcinha preta, e quem fizera isso, evidentemente, fora eu. Entre outras marcas, verificava-se que um dos círculos róseos de seu peito fora pressionado, mordido e sugado, de modo que uma protuberância brotara ali, como um pequeno seio desengonçado, feito do material – uma fina palha vegetal – de que era constituída a boneca.
>
> Além disso, pelo estado em que se encontravam as suas roupas, não havia dúvidas de que a boneca fora usada como objeto sexual. (OLP, p. 94-95)

O Ministério Público tcheco pretendia, então, condenar o escritor brasileiro por "atos obscenos e imorais atentatórios ao pudor público" (OLP, p. 97). Fernandes diz que ficou abalado também com essa notícia, mas complementa: "Mas talvez me deprimisse ainda mais o que eu fizera, conforme todas as marcas, a Gertrudes" (OLP, p. 98). Dentro do contexto do sonho e da acusação feita por outros hóspedes, as marcas na boneca podem ser consideradas de violência sexual. Os hematomas são notórios: a pressão na região púbica e nos seios, a mordida e a sucção que deformaram o peito de Gertrudes.

Recuperando os impactos da situação de violência contra as personagens em posição de vítima nesse conjunto de narrativas, as análises feitas até aqui apontam para a seguinte interpretação. Pode-se dizer que, nos três textos, os corpos das personagens femininas, após o estupro acusado, articulam imagens de dor. Dessa maneira, os comentários marginais de Antenor, Martins e Fernandes em relação as corpos de Frederica, Inês e Gertrudes dão indícios aos leitores sobre as perspectivas femininas a respeito do ocorrido. Se as narrativas desses intelectuais constituem espécies de discursos oficiais, a atenção às imagens dos corpos das figuras femininas, sem vida ou em sofrimento, permite ao leitor a percepção de que existem, antagônicas às perspectivas predominantes, histórias que correm subterrâneas, para lembrar um termo de Adorno e Horkheimer. Trata-se do "lado noturno", mais escondido e furtivo, desses textos literários. Ao articular imagens do corpo em dor, os próprios narradores possibilitam, paradoxalmente, a reflexão sobre as consequências da violência sexual para as vítimas.

A ideia de "história subterrânea" pode ser pertinente para se pensar sobre a situação do estupro no Brasil, a partir de variadas perspectivas. Em termos estatísticos, esse problema social é muito recorrente e afeta diariamente um número significativo de cidadãos, em especial mulheres e crianças. Porém, a subnotificação do crime é alarmante. Como mencionado anteriormente, o último *Atlas da violência* aponta que em 2016, 49.497 casos de estupro foram registrados em delegacias policiais, mas os autores do documento acrescentam que: "Caso a

nossa taxa de subnotificação fosse igual à americana, ou, mais crível, girasse em torno de 90%, estaríamos falando de uma prevalência de estupro no Brasil entre 300 mil a 500 mil a cada ano".[239] Uma observação semelhante aparecera, anos antes, no texto "Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde": "Estimamos que, a cada ano, no mínimo 527 mil pessoas são estupradas no Brasil. Desses casos, apenas 10% chegam ao conhecimento da polícia".[240] Os institutos de pesquisa quantitativa assumem que os números nos quais baseiam suas análises correspondem a uma pequena parcela das ocorrências desse crime no país.

Em termos sociais, a história do estupro no Brasil ainda permanece subterrânea devido à falta de debates públicos mais amplos e qualificados a respeito do assunto. Apenas a partir dos últimos anos que se começou a se discutir sobre a violência sexual e o estupro de maneira mais aberta na sociedade brasileira. Essa situação pode ser constatada pelos meios virtuais de divulgação de notícia e pelas redes sociais, através das quais campanhas de conscientização foram estimuladas.[241] Houve também manifestações de rua motivadas diretamente pelo problema.[242] O tema da prova de redação do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) em 2015 foi "A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira". Isso é relevante porque o exame propôs a discussão a milhões de estudantes e o debate sobre a violência pôde repercutir em salas de aulas, posteriormente. As incipientes discussões precisam, não obstante, ser potencializadas, pois ainda não se nota constrangimento de figuras públicas que pronunciam discursos de legitimação do estupro ou divulgam piadas sobre esse problema.[243]

O tema do estupro ainda não está discutido de forma significativa em termos históricos, mesmo que o patriarcalismo seja constitutivo do processo de formação do Brasil. Trata-se de

---

[239] CERQUEIRA et al., 2017, p.57.

[240] IPEA, 2014, p26.

[241] Alguns meios de comunicação feministas, voltados à divulgação de informações sobre gênero e desempenhando papel militante de conscientização das violências sofridas por mulheres, foram criados nos últimos anos. Dentre elas, destacam-se os portais: *Azmina* (www.azmina.com.br), coletivo sem fins lucrativos fundado em 2015, e *ThinkOlga* (www.thinkolga.com), ONG criada em 2013. Neste ano de 2018, a *ThinkOlga* divulgou material específico com dados, informações e alertas de prevenção ao estupro e lançou o documentário *Chega de Fiu Fiu*. Ela também foi responsável pela campanha #meuprimeiroassédio, de 2015, em que mais de 82 000 mulheres relataram, via facebook, um assédio sexual que lembravam ter sido ocorrido na infância.

[242] Refere-se aqui a três principais manifestações. As primeiras são as *Marchas das Vadias*, que consistem em protestos surgidos para combater a cultura do estupro e a culpabilização da vítima. Marchas desse tipo ocorrem no Brasil e no mundo desde 2011 e foram inspiradas na *SlutWalk* de Toronto, quando um policial sugeriu que, para evitar o crime sexual, as mulheres não deveriam se vestir como "vadias". As segundas são as *Manifestações* ocorridas em 2015 contra a PL 5069 , elaborada pelo deputado Eduardo Cunha (MDB), que criaria novas regras para o atendimento a vítimas de abuso sexual, coibindo, por exemplo, o aborto legal. Nesse caso, a reivindicação da autonomia sobre o corpo entrou novamente em pauta. As terceiras são as manifestações do #Elenão, ocorridas em 2018 contra o candidato à presidência, Jair Bolsonaro (PSL). Sua possível eleição ameaçaria os direitos humanos das mulheres e as conquistas históricas no âmbito da igualdade entre os gêneros.

[243] Outro exemplo de discurso misógino que banaliza o estupro é o do recém eleito deputado federal Alexandre Frota, que narrou, de forma debochada, o estupro de uma líder religiosa, no programa de humor "Agora é Tarde", apresentado por Rafael Bastos.

uma forma de dominação que se faz presente desde a colonização, subjugando de modo cruel crianças, mulheres indígenas e negras africanas escravizadas, principalmente. Além disso, o estupro figurou, durante a ditadura militar brasileira, como violência estatal legitimada e documentada. Tal assunto ainda permanece como tabu. Atentar-se a esse tipo de violência é de extrema importância para se resgatar a história subterrânea de nossa formação social, a partir do ponto de vista de sujeitos devastados psíquica e fisicamente, vencidos, eliminados.

3.4 Voz, silêncio e silenciamento

A respeito da configuração de Frederica no discurso de Antenor, em "O monstro", Ermelinda Ferreira observou: "A insistência nas imagens corporais da jovem estuprada e assassinada, em detrimento da possibilidade de sua própria enunciação distancia os leitores de sua figura e dificulta o processo de criação de empatia por ela".[244] De acordo com a pesquisadora, é como se, além de quase cega, Frederica fosse muda. De fato, a configuração de Frederica como um "vulto atrás da cortina", como se observou anteriormente, tem como consequência essa distância que os leitores guardam com relação a ela. A associação que Ferreira faz entre a cegueira e a mudez interessa porque permite maior atenção ao processo de silenciamento sobre o qual a entrevista de Antenor se fundamenta.

As respostas de Antenor à *Flagrante* apresentam algumas das falas de Marieta entre parêntese, como se o professor reproduzisse fielmente o que teria sido dito por sua companheira. Isso se dá por questões estratégicas, de defesa, como se pôde analisar de maneira mais detida no primeiro capítulo. Diferente de Marieta, Frederica não tem nenhuma de suas falas reproduzidas por Antenor. Tudo o que a jovem com deficiência visual possivelmente teria falado ao professor e à sua companheira durante a interação que tiveram aparece em discurso indireto. São dois os principais momentos em que Antenor se refere a algo que Frederica disse. O primeiro consiste na conversa sobre "coisas banais, como da vantagem da água fria para o corpo e a respiração" (Om, p. 52), que ela e Marieta teriam travado no banheiro. A ex-companheira do professor também teria perguntado se a jovem precisava de alguma ajuda e, Frederica, respondido que não. (Om, p. 52). O segundo percebe-se na seguinte passagem:

> Fez-me algumas perguntas a respeito do assunto e eu não quis decepcioná-la. Ela disse que invejava um casal assim como nós. Explicou que o namorado era analista de sistema e não se interessava por essas coisas que nós conversávamos. Em determinado

[244] FERREIRA, 2000, p.270.

> momento, manifestou vontade de experimentar um pouco de vinho e o fez bebendo do copo de Marieta. Depois, pediu um copo só para si (...) (Om, p. 56)

No trecho, Antenor alude a possíveis falas de Frederica. A passagem também apresenta a ideia de que Frederica não gostava de algumas características do namorado que ela tinha. Quando, mais adiante no enredo, ela estava passando pela situação de violência física e sexual, as palavras não puderam ser articuladas. Seu silêncio foi progressivamente imposto pelos algozes, através do entorpecimento sucessivo. Não houve possibilidade de a personagem vítima expressar verbalmente a sua dor e a morte cessou em definitivo sua possibilidade de narrar.

Diferente da fala de Frederica em "O monstro", que aparece sempre aludida em discurso indireto, Martins incorpora, em *Um crime delicado*, a transcrição de algumas frases de Inês. É certo que essa transcrição pode ser manipulada e passa por uma seleção que o narrador faz para composição de sua história. As falas de Inês aparecem de maneira escassa ao longo da narrativa. Um diálogo entre os dois personagens acontece, pela primeira vez, depois do acidente do metrô (UCD, p. 13-16). A conversa que eles têm é banal, há uma troca de gentilezas. Inês desculpa-se pelo ocorrido e agradece pela ajuda concedida por Martins. Ela chama a atenção do crítico, discretamente, para a condição física que causou seu desiquilíbrio. Ele, com o desejo já desperto, a convida para sair.

O segundo momento em que há transcrição das falas diretas de Inês ocorre quando o crítico retoma o diálogo que desenvolveram na primeira vez que foram juntos a um restaurante. Nessas circunstâncias, Martins afirma que "Falávamos, eu mais do que ela, de generalidades, sondando um o outro" (UCD, p. 27). O autocentramento de Martins o impele a falar mais do que a ouvir e os comentários da personagem feminina são muito pontuais. O primeiro refere-se justamente a um assunto corriqueiro, a frequência com que Inês ia ao cinema: "- Vejo muitos filmes que passam lá. O cinema fica bem próximo à estação do metrô – ela explicara, referindo-se sem dúvida, à dificuldade de caminhar" (UCD, p. 27). O segundo e o terceiro podem ser notados a seguir:

> Inês pousou a mão em meu braço por um ínfimo instante mas que não me deixou indiferente.
> - Desculpe-me – ela disse. – É que me lembrei de certa pessoa.
> Curioso como se pode sentir ciúmes de alguém que mal se acaba de conhecer.
> - Conhece algum outro crítico? – foi a minha vez de ser ferino.
> A risada dela, dessa vez, foi franca, cristalina:
> - Não, não. Não é o que você está pensando.
> Seus olhos brilhavam de malícia, como se ela houvesse captado minha centelha de ciúme ou talvez mais: como se já tivesse feito a minha ficha desde o incidente no metrô, ou quem sabe antes?, durante a troca de olhares no Café. (UCD, p. 28)

Esse trecho passa-se logo após Martins ter revelado a Inês que ele era um crítico de teatro profissional. A passagem encontra-se no começo do livro, mas já articula um dos argumentos principais que o crítico manipulará, na audiência de instrução, para a sua autodefesa. Trata-se da ideia de que Inês, subjugada às vontades de Brancatti, teria interesses escusos e premeditados ao aproximar-se dele. Chamam a atenção os comentários vagos da modelo e as longas elucubrações do crítico. As falas de Inês são muito pontuais e Martins, já tomado por um ciúme incipiente, analisa-as de maneira tendenciosa.

A próxima conversa ao vivo que Martins tem com Inês ocorre bem depois quando eles combinam de se encontrar no apartamento da modelo para discutir sobre o quadro de Brancatti (UCD, p. 94-95). No começo, o diálogo é tranquilo, e Inês agradece Martins por ele ter sido "muito gentil" (UCD, p. 95) com ela na vez em que estiveram juntos. A relação entre os dois torna-se, progressivamente tensa (UCD, p. 99-101), uma vez que o crítico insiste em investigar a intimidade de Inês. O nervosismo provocado pelas interrogações de Martins culmina no desmaio da mulher com deficiência física. A última vez que os dois trocam palavras é justamente depois do estupro acusado, quando Inês recupera a consciência e expulsa Martins de seu apartamento (UCD, p. 107).

Os momentos em que Martins travou conversas com Inês não são significativos para que o leitor possa formular uma ideia mais consistente sobre a modelo e sua personalidade. Além de muito concisas e vagas, pautadas por generalidades, as falas de Inês são sempre interpretadas por Martins segundo uma perspectiva pressuposta. As conjecturas do crítico a respeito de quem Inês é e do que ela pensa aparecem de forma mais contundente quando ele interpreta o bilhete que ela o envia. A voz de Inês se faz mais presente na narrativa de Martins justamente nesse momento. O bilhete, anexo ao convite para a exposição *Os Divergentes*, aparece transcrito na íntegra pelo crítico teatral. Nele, lê-se:

> *Meu caro amigo! (Acredito que possa tratá-lo assim, não?)*
>
> *Cheguei a pegar o telefone ontem, mais de uma vez, para falar com você. Como consegui seu número e o endereço? Não foi difícil. Bastou que eu ligasse para o jornal em que você escreve sua coluna. Expliquei que era para lhe transmitir com urgência um convite. Se não cheguei de fato a ligar para você foi por timidez. Para que você não se sentisse obrigado a aceitá-lo. Mas não vou esconder que gostaria muito que comparecesse a essa exposição, com a qual estou intimamente envolvida. Não quero adiantar nada. Apenas que se trata de um determinado quadro e que não busco qualquer complacência. Para isso, ninguém melhor do que um crítico!*
>
> *Inês*
>
> *PS: A ideia de convidá-lo ganhou força quando li no jornal de ontem um artigo seu, que me tocou de modo particular, apesar da sua, por vezes, crueldade. Mas não será o que secretamente desejo, o que me estimula e desafia?* (UCD, p. 47-48)

O parêntese que Inês abre depois da palavra “amigo” e seu constrangimento em ligar para o crítico mostram que Inês e Martins não eram próximos. As palavras de Inês podem ser interpretadas de diversas formas e a obsessão de Martins por essa figura feminina faz com que ele elucubre sobre o conteúdo do bilhete de modo exagerado (UCD, p. 48-51). Esse momento da narrativa sucede o primeiro encontro que Martins teve com Inês. Ele estava preocupado em ter cometido um possível assédio sexual, pois se lembrava vagamente da nudez de Inês e não sabia precisar o que tinha ocorrido entre os dois, dada a sua intensa embriaguez. Martins afirma ter lido diversas vezes o bilhete, bem como o cheirado, uma vez que o papel cor-de-rosa parecia perfumado. Aquele contato o fez “elevar meu [seu] ânimo a um estado próximo da euforia” (UCD, p. 46). O crítico analisa o material que tem em mãos de maneira pormenorizada, atentando-se a detalhes como o uso de pontos de exclamações, a caligrafia, as informações contidas no envelope. A partir daí, levanta hipóteses como: talvez Inês estivesse deixando “implícitos o reconhecimento de um afeto especial, uma admissão de intimidade” (UCD, p. 48); talvez ela fosse uma artista plástica que estivesse tramando contra um crítico teatral e quisesse manipulá-lo; talvez ela desejasse vê-lo novamente e o convite formal à exposição fosse apenas um pretexto.

Como a perspectiva narrativa é de Martins, *Um crime delicado* não permite confirmar nenhuma dessas hipóteses. No entanto, durante a audiência de instrução, a defesa da modelo argumenta que ela não pretendia seduzir o crítico. Nesse momento, uma outra leitura do bilhete, antagônica à de Martins, se apresenta: “tudo foi reduzido pela parte contrária, por intermédio de seu defensor, a expressão mais simples de um convite, um pouco aliciante é certo, a um profissional da crítica para comparecer a uma exposição de pintura.” (UCD, p. 125). Está implícito, na voz oficial de quem se coloca a favor da perspectiva de Inês, o argumento de que o crítico superinterpretou as palavras da modelo a ele dirigidas.

Sabe-se que, no plano da narração, a personagem Inês é silenciada. A história de acusação de estupro é construída a partir, única e exclusivamente, da perspectiva do acusado. O silêncio de Inês impera também no plano do enredo. As falas em discurso direto transcritas por Martins, bem como o bilhete anexado à escrita do crítico, não servem como fonte de caracterização da personagem feminina. Trata-se de passagens vagas, sem conteúdo que auxilie a percepção dos leitores sobre a personalidade da modelo. Os leitores têm contato apenas com o que Martins supostamente sente e pensa. É nesse sentido justamente que Inês é constituída, em *Um crime delicado*, como enigma, como “coisa nebulosa”.

A Gertrudes do sonho de Fernandes tem, aparentemente, uma voz própria. Os hóspedes do Hotel Três Avestruzes só acusaram o escritor brasileiro de pedofilia porque ouviram "frases de assédio sexual, vindas do meu quarto, pronunciadas por uma voz que identificaram como sendo a minha, além de suspiros, gemidos, exclamações e queixumes defensivos partindo de uma mocinha." (OLP, p. 96). O diálogo que os quatro hóspedes testemunhas ouviram foi reconstituído da seguinte maneira:

> - O que você está fazendo, Antônio?
> - A sua liga preta, Gertie. Quero tocar a sua liga preta.
> - Mas aí não, Antônio.
> - A sua calcinha, Gertie. O que que tem?
> - Por favor, não.
> - Está bem, mas diga que você é minha menina.
> - Não vou dizer isso.
> - A minha menina-sombra.
> - Ai, Antônio, você me aperta.
> - O seu peitinho, Gertie. Como é pequeno.
> - Por favor, Franz, docemente.
> - Sim, docemente.
> - Ai, o que você está fazendo, Franz?
> - Estou mordendo e beijando o seu peitinho.
> - Mas aí embaixo, Antônio.
> - Deixa eu só pôr entre as suas coxas.
> - É muito grande e duro, Antônio, ai.
> - Deixa, Gertie.
> - Eu não aguento, Franz, ai, ahn.
> - Ah, ah, quero foder você assim, Gertrudes.
> - Meu Deus, Franz.
> - Eu quero você muito, minha menina-sombra.
>
> Tais falas deixavam claro que, embora eu não me lembrasse de nada, dirigira-me o tempo todo à boneca Gertrudes, confirmando os sinais indiscutíveis de que ela fora submetida a meus caprichos. Mas o espanto maior, a começar por meu próprio espanto, era a voz de uma menina dirigindo-se a mim, e também a Franz, que eu mesmo tive de esclarecer que devia se tratar de Franz Vert, o criador da boneca e ex-namorado da jovem atriz Gertrudes Lidová. Mas o fato de a voz ter se dirigido a ele, ou mesmo a mim, parecia um mistério sobrenatural. (OLP, p. 96-97)

A palavra "não", reiterada quatro vezes, as interjeições de dor, "ai", repetidas também quatros vezes, e os questionamentos expressam um desejo oposto e estabelecem uma posição antagônica em relação à figura masculina. É interessante notar que, dentre as narrativas de Sant'Anna analisadas neste trabalho, a de *O livro de Praga* é a única em que a oposição feminina em relação ao estupro acusado é articulada verbalmente. Isso acontece de forma paradoxal, porque a Gertrudes do diálogo tem existência apenas no inconsciente de Fernandes. Nesse sentido, a resistência da menina e a situação de estupro são elementos do desejo do narrador protagonista. Gertrudes não se constitui como alteridade externa e diferente do sujeito, mas como alteridade internalizada, imaginada apenas para a satisfação do mesmo.

É expressivo que *Ventríloquo* seja justamente um dos apelidos do psiquiatra e artista Doutor Horvarth, que descobre que Fernandes é sonâmbulo. A voz de Gertrudes não é sua, mas do ventríloquo que a manipula. Assim como os espectadores de um show de ventriloquismo, os hóspedes do hotel teriam sido enganados com relação à fonte produtora dos sons articulados.

O silêncio pauta as caracterizações de Frederica, Inês e Gertrudes. No plano da narração, percebe-se que esses três textos de Sant'Anna promovem o silenciamento das figuras femininas. A série narrativa articula, portanto, um problema ético. Carine Mardorossian, ao analisar o livro *Desonra*, de J. M. Coetzee, considera que a aproximação do foco narrativo à perspectiva do professor Lurie, acusado de estupro por uma de suas estudantes, evidencia os limites éticos desse protagonista: "Readers are thus brought into an uncomfortable proximity to and complicity with the white masculinist subject's way of thinking".[245] Essas narrativas de Sant'Anna também causam desconforto, porque aproximam os leitores de visões hegemônicas masculinas que silenciam a alteridade feminina.

As formas de "O monstro", *Um crime delicado* e *O livro de Praga* apontam, então, para uma necessidade estética de articulação entre texto e contexto. Um problema importante em relação ao estupro no contexto brasileiro, como o continuado silenciamento das vítimas, está interiorizado à forma dessas histórias e elaborado como experiência estética. Ao articular o ponto de vista dos acusados de violência sexual, os textos de Sant'Anna perturbam os leitores, provocam choques, que podem levá-los ao necessário estranhamento da realidade conflituosa e antagônica. A história do estupro no Ocidente (VIGARELLO, 2006), e estudos sobre esse crime no Brasil (VIEIRA, 2011), chamam a atenção para a continuada desconfiança na palavra da vítima. Além disso, circunstâncias variadas – como o medo da exposição e do julgamento alheios; a falta de informação e de amparo institucional; o receio da reincidência desse crime e de outras formas de violência doméstica – contribuem para a manutenção de seu silêncio.[246]

Em sua análise de "O monstro", Jaime Ginzburg afirma que a mudez de Frederica pode ser interpretada em relação a uma situação social de silenciamento mais ampla, uma vez que "as vítimas não encontram, em sociedades violentas e repressivas, condições de enunciação de

---

[245] MARDOROSSIAN, 2011, p.78.

[246] Os problemas do silêncio e do silenciamento como impeditivos para o combate à violência sexual e ao estupro no Brasil podem ser percebidos nos nomes de organizações e campanhas contra esses crimes em São Paulo. Esse é o caso da *Rede não cala* – grupo de "Professoras e Pesquisadoras pelo Fim da Violência Sexual e de Gênero na USP" (https://www.facebook.com/naocalausp/) –, e da campanha "Juntos podemos parar o abuso sexual nos transportes", contra o assédio sexual nos transportes públicos. Um dos imperativos dessa campanha, impulsionada a partir de 2017 pelo Tribunal de Justiça de São Paulo explicita: "Rompa o silêncio" (https://mobilidadesampa.com.br/2017/08/campanha-abuso-sexual-transporte-coletivo/).

seu sofrimento”.[247] Nesse caso, é possível associar o silêncio e o silenciamento das figuras femininas nessas narrativas de Sant’Anna com a dificuldade de cidadãos em dor elaborarem sua condição. Essa constatação incluiria não apenas as vítimas de violência sexual, mas também de outros processos sociais que resultam em opressão social, física e psíquica dos sujeitos. Eliane Scarry (1985) aponta que quando o sofrimento não é expresso publicamente e quando a memória da dor não é elaborada coletivamente, há maior dificuldade de certos segmentos sociais em formular demandas próprias. A consequência disso seria a privação dos direitos sociais a esses grupos mais vulneráveis.

[247] GINZBURG, 2012, p.199.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante os anos de desenvolvimento desta pesquisa, o interesse pela configuração da violência sexual nas artes ampliou-se para além da literatura. Em diversos momentos, foram encontradas obras cinematográficas[248] e das artes plásticas que provocavam reflexões sobre o tema. Algumas imagens vinham incorporadas ao próprio material teórico estudado. [249] Por isso, ao longo deste trabalho foram inseridas, antes de cada capítulo, figuras impactantes, as quais compõem uma narrativa sobre o estupro que considera a dor da vítima. São elas:

A primeira imagem consiste em um desenho da artista plástica pernambucana Dani Acioli. No centro dele, observa-se, em destaque, uma figura feminina nua, de olhos fechados. Um elemento tentacular, cuja extremidade é avermelhada, suspende-se à altura de seu pescoço, onde se lê a palavra “ABRA”. Chama a atenção o intenso tom de vermelho com o qual a parte da genitália da figura é preenchida. Trata-se de uma cor que destoa dos tons mais neutros do resto da ilustração: o branco, o preto e o azul claro. O fluido vermelho escorre para baixo em um contínuo, supostamente ultrapassando os limites da obra.

Parte do desenho de Acioli já havia sido realizada em 2010. No entanto, sensibilizada pela notícia do estupro coletivo de uma adolescente de 16 anos por cerca de 30 homens na

---

[248] Dentre elas, destacam-se: *Martha Marcy May Marlene* (2011), de Sean Durkin*; Miss Violence* (2013), de Alexandros Avranas; *Paulina*, de Santiago Mitre; *O silêncio do céu* (2016), de Marco Dutra; *Una* (2016), de Benedict Andrews; *Irreversível* (2002), de Gaspar Noé e *Cama de Gato* (2002), de Alexandre Stocker. *Cama de gato*, em especial, merece ser analisado futuramente, porque é possível estabelecer um diálogo entre ele e questões abordadas nesta pesquisa, como a desconexão entre instrução formal e posicionamento ético.

[249] São exemplos disso a capa de *Rape and Respresentation* (1991), que estampa a obra *Intérieur* ou *Le Viol* (1868), de Edgar Degas; a edição estadunidense de *The history of rape* (2001), de Georges Vigarello, que se apropria da obra *Nymph carried off by a faun* (1890), de Alexander Cabanel; e a tese de doutorado de Daniella Georges Coulouris, *A desconfiança em relação à palavra da vítima e o sentido da punição em processos judiciais de estupro*, que é iniciada com o quadro *Suzzana e i Vecchioni* (1690), de Artemisia Gentileschi.

cidade do Rio de Janeiro, em 2016, a artista decidiu fazer uma intervenção em sua antiga ilustração. Assim, os tons de vermelho sangue foram acentuados e obra foi intitulada *Dor*. Foi possível encontrar o trabalho de Acioli durante a busca de informações sobre os modos pelos quais a mídia abordou o estupro coletivo em questão, que acabou sendo conhecido, tanto pela brutalidade, quanto pelo fato de os criminosos terem feito uma gravação sarcástica com da menina e postado o vídeo em redes sociais. A ilustração constitui-se como reação à violência sexual, que acontece de forma contundente no Brasil no momento de escrita da tese.

O segundo grupo de imagens é mais chocante. Trata-se de fragmentos de uma série fotográfica que registrou a performance *Untitled (Rape scene)* (1973), elaborada por Ana Mendieta. A obra consistiu em reação da artista cubana ao caso de estupro e homicídio de uma estudante da Universidade de Iowa, que havia acontecido naquele ano. Tratava-se de uma performance privada. Mendieta, que estudava na universidade, convidou alguns colegas para um evento em seu apartamento. Quando eles chegaram lá, depararam-se com a chocante e violenta cena em questão: uma mulher amarrada sobre a mesa, com as calças abaixadas e repleta de sangue por todo o corpo. Os visitantes encontram-se, então, na desconfortável posição de testemunhos oculares daquela atroz situação representada. No trabalho de Ana Mendieta, o trabalho com o corpo da mulher é central. Muitas obras provocam reflexões sobre a violência e a própria morte da artista (1985), que caiu da janela de seu apartamento, levantando, ainda hoje, discussões sobre um possível assassinato pelo marido.

Esse trabalho da artista estava exposto, entre setembro e dezembro de 2015, na Katherine E. Nash Gallery, na Universidade de Minnesota, e compunha a exibição *Covered in Time and History*: The Films of Ana Mendieta. As fotos eram acompanhadas de trechos do material em vídeo que registravam a performance. Em 2018, algumas das fotografias de *Untitled (Rape scene)* compuseram também a mostra *Mulheres radicais*: arte latino-americana, 1960-1985, ocorrida na Pinacoteca, em São Paulo, de agosto a novembro. Assim como Acioli, Mendieta constrói sua arte a partir da indignação com contextos de violência de gênero.

A terceira imagem consiste na obra *When we talk about rape* (1997), da artista estadunidense Tabitha Vevers. Na pintura, identifica-se uma sereia, com a cauda cortada ao meio, tendo expostas à luz a espinha e a parte interna de seu corpo, ensanguentada: uma imagem contundente da destruição de sua subjetividade corporificada. A figura mostra a sereia em uma posição desconfortável, em cima de uma rocha, fora de seu habitat natural e pendendo para baixo; seus seios estão à mostra. Os olhos estão cobertos por um dos braços, e o rosto escondido despersonaliza a figura feminina, apontando para a reificação que ocorre no estupro. Pela contundência da imagem da cauda dilacerada e do rosto escondido, a pintura apresenta a dor

física e psíquica que acometem vítimas de estupro. O trabalho de Vevers compõe a capa do livro de poemas *Europa* (2006), de Moniza Alvi, dedicado ao tratamento do tema da violência sexual em perspectiva crítica.

Vevers, Acioli e Mendieta configuram imagens de estupro que são diferentes das encontradas nos textos de Sant'Anna, pois focalizam as consequências físicas e psíquicas da violência para a mulher. Essas imagens articulam uma iconografia do sofrimento. Nesse sentido, é válido lembrar de uma reflexão de Susan Sontag, apresentada no oitavo excerto de *Diante da dor dos outros:*

> Deixemos que as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam.[250]

No trecho, a autora se refere aos efeitos que as fotografias de guerra poderiam ter nos espectadores. As imagens inseridas nesta tese não são documentais, como o vídeo da adolescente vítima de estupro coletivo em 2016, mas causaram enorme impacto durante o processo de elaboração desta pesquisa. As figuras dão ênfase à dor das vítimas, o que os textos de Sant'Anna aqui analisados calam. Assim, elas apontam para outras propostas de abordagem do tema do estupro. Os exemplos dessas artistas são imagéticos e não foram produzidos somente no Brasil, relacionando-se a um cenário de violência transnacional que se perpetua ao longo do tempo, apesar de o estupro adquirir formas e significados específicos em cada contexto particular. Ao focalizar a atenção na literatura e na cultura brasileiras, é possível perceber que o assunto é constante e merece estudos mais aprofundados.

***

No caso desta tese, o interesse voltou-se ao modo como a violência sexual constitui as narrativas selecionadas de Sérgio Sant'Anna. A caracterização de narradores acusados de estupro foi um elemento formal importante para o estudo. O fato de Antenor, Martins e Fernandes serem intelectuais habilidosos possibilitou a eles construir narrativas que convinham a seus propósitos. Com relação à acusação de estupro, tal situação é mais contundente em "O monstro" e *Um crime delicado*. Por pautarem-se pela defesa, velada ou aberta, contra a

[250] SONTAG, 2003, p.47.

incriminação, Antenor e Martins, de maneiras diferentes, constroem discursos persuasivos. Essas narrativas dialogam com o seguinte contexto:

> Em Sérgio Sant'Anna, é dado um grande destaque ao movimento através do qual a linguagem se estrutura em discurso. Tomando-se a palavra *discurso* na acepção mais difundida de peça oratória preparada *para* um público, coloca-se em foco o fundamental aspecto da persuasão. Em sua obra, o caráter persuasivo da linguagem traz à tona a consciência de que os discursos se constituem como jogos de força. A existência de olhares distintos desejando produzir a imagem de um mesmo objeto coloca-os em confronto. Perpassado por relações de poder, o entrelaçamento dos discursos se dá enquanto embate.[251]

A interlocução explícita que Martins estabelece com seus possíveis leitores é exemplar desse processo de convencimento. Se ele foi absolvido judicialmente graças ao domínio de uma oratória pautada em argumentos não convencionais, ele também pretende ser absolvido, com a escrita de seu relato, por seu seleto grupo de leitores iniciados. Como se viu, a autodepreciação é uma estratégica menos explícita com a qual Martins visa ganhar a empatia dos leitores e parecer, aos olhos deles, mais sincero. A afirmação que ele faz de si, como crítico sério e competente, também auxilia na construção de uma imagem de autoridade. Apesar de autodepreciar-se, Martins se julga superior às outras personagens quando está confortável e pode exibir-se usando jargões da crítica teatral. No enredo, o crítico está em disputa constante com o pintor Vitório Brancatti, tanto pelo afeto e atenção de Inês, quanto pela determinação dos sentidos da obra do artista estrangeiro.

Dessa maneira, é importante que a obra seja classificada por ele, dentre outras expressões, como "peça de natureza quase processual", nomenclatura que remete tanto ao discurso jurídico, explicitando o caráter de autodefesa de seu relato, quanto ao teatro, indicando que sua narrativa também aborda o conceito de arte e tem caráter ficcional. No processo de construção de sua identidade narrativa, Martins procura contrapor-se, em certa medida, à imagem de criminoso, mas acima de tudo, à de crítico anacrônico, do século XIX (já que ele teria decifrado a obra de Brancatti). Para isso, o crítico defende a ideia de que, ao invés de perpetrador do crime, ele seria vítima das manipulações de Brancatti, que submeteria Inês à escravidão e estaria sedento por projetar-se midiaticamente. Nesse caso, Martins argumenta ser ele o defensor e protetor maior de Inês, uma moça que, por sua deficiência física, ele considera vulnerável.

---

[251] SANTOS, 2000, p.80.

No caso de “O monstro”, o discurso de Antenor é preparado para um público mais geral, já que a *Revista Flagrante* é de caráter sensacionalista e casos de crimes têm forte apelo popular. O professor escolhe o veículo de comunicação por meio do qual quer conversar e ainda faz uma revisão do texto para que a publicação esteja de seu agrado. Ao negar a rotulação de “o monstro”, o professor coloca seu discurso em disputa contra a grande mídia e contra os advogados. A afirmação pública da autoimagem que almeja constitui-se como o verdadeiro motivo pelo qual Antenor quis entregar-se à polícia e decidiu falar com a *Flagrante.* É explícito o menosprezo que o professor mostra a outras instâncias discursivas, e o desdém volta-se também ao próprio entrevistador. Ao afirmar que não pretender ser entendido facilmente, o professor também se constrói como homem da razão, que é inteligente e poderia abordar o caso Frederica com maior complexidade argumentativa do que qualquer outra personagem.

Se comparado a Martins, a maneira com que Antenor defende-se e quer convencer o leitor é mais sutil. Ele argumenta ser um mero coadjuvante dos crimes, atribuindo a maior parte das responsabilidades a Marieta, sua ex-companheira, que não pode defender-se. Afirmar que seus atos destrutivos são próprios do ser humano significa criar um laço de identidade com seus ouvintes. O amor que apregoa a Frederica também serve ao propósito de criação de empatia com o leitor. Percebe-se, no processo de criação da sua identidade narrativa, que há forte discrepância entre as imperdoáveis violências que ele cometeu no passado e a maneira cautelosa e cuidadosa com que constrói, no presente, uma história negando a crueldade de seus atos. Mesmo já preso e condenado, a entrevista de Antenor para a *Flagrante* indica uma vaidade e um narcisismo exacerbados. Antenor não quer se conhecer melhor, entender o que aconteceu ou desculpar-se, mas tentar controlar sua imagem pública.

A persuasão não está no horizonte de propósitos das motivações da escrita de Fernandes, que se encontra interessado em cumprir suas atividades profissionais e escrever um bom livro. Seus leitores são, provavelmente, mais restritos que os de Martins, que escreve para jornais e esteve envolvido em um escandaloso caso judicial, com repercussão midiática. Na formulação de sua identidade narrativa, Fernandes não apresenta discordância ou grandes problematizações em face daquilo que foi no passado. Dentre os narradores aqui analisados, Fernandes é o menos aflito com o antagonismo externo. Mais do que sua imagem pública, com a qual também se preocupa, importa-lhe seus próprios conflitos individuais e as atividades que empreende em Praga de modo inconsciente, à revelia de controle racional. Não é à toa que a descoberta do sonambulismo é fundamental para o andamento do enredo.

Diferente dos outros narradores, o escritor visitante de Praga foi perpetrador de um estupro em sonho e, no momento em que narra, ele não está mais sob suspeita. Apesar disso,

Fernandes apresenta características que permitem associá-lo a um modelo de pensamento e de comportamento patriarcais. A supervalorização da virilidade, o tratamento antiético dado a Gyorgia, e a maneira com que ele se refere ao estupro de vulnerável, como uma brincadeira com uma boneca, são exemplos de condutas eticamente irresponsáveis ainda toleradas em contextos misóginos. O estupro da boneca em *O livro de Praga* interessa pela simultânea aproximação e afastamento que ele possui com relação ao estupro configurado nas duas outras narrativas. Por um lado, o sonho de violência sexual e a interação com um objeto inanimado despertam reflexões sobre as relações entre fantasia e sonho de estupro e a realização de um crime. Trata-se, portanto, de um modo diferente de problematizar a violência. Além disso, a forma elíptica da narrativa e o desconhecimento que Fernandes tem de si provocam o leitor a refletir sobre a pedofilia, que é o caso mais contundente e cruel das ocorrências de estupro notificadas no Brasil. Por outro lado, a Gertrudes do sonho e a Gertrudes boneca guardam relações de semelhança com o modo com que Frederica e Inês são tratadas pelos intelectuais e por Antenor e Martins, uma vez que as mulheres são infantilizadas e reificadas.

Tanto em "O monstro", quanto em *Um crime delicado*, a violência sexual é apresentada como momento de amor. Quando da entrevista, Antenor não utiliza a palavra "estupro". Além disso, seu discurso racionalizado, com sintaxe elaborada indica frieza e distanciamento com relação à morte de duas mulheres que ele defende amar. Nesse conto, o posicionamento de Antenor é, por vezes, antagonizado pelo entrevistador Alfredo. Nesse sentido, o texto incorpora, em sua estrutura, duas narrativas opostas sobre o problema da violência sexual. Antenor está encarcerado e condenado a 30 anos de prisão, mas ele considera seu destino uma tragédia inevitável, permitindo concluir que ele não se arrependeu do que fez.

Em *Um crime delicado*, a maneira com que Martins se refere ao estupro acusado é um fator de choque. O crítico de teatro fala sobre o sexo com Inês como momento extático, um dos melhores da sua vida, a experiência sexual mais relevante que teve e que o transformou em um homem melhor. Esses comentários de Martins também chamam a atenção para a reflexão que Peter Brooks faz sobre os processos judiciais que envolvem estupro: um mesmo evento, avaliado em narrativas conflitantes, elaboradas de perspectivas diferentes, têm interpretações diametralmente opostas. Apesar de esclarecer não ser machista, as atitudes antiéticas do narrador protagonista são evidenciadas quando ele assume que lhe fascinava a possibilidade de ter transado com Inês enquanto ela estava inconsciente, durante o primeiro encontro que tiveram. Além disso, Martins assume, ao final de sua narrativa, não saber se era ou não criminoso. E não importava que o fosse, pois o crime teria sido empreendido com o requinte, a sensibilidade e a delicadeza que lhe seriam próprios.

As figuras femininas nessas narrativas são produtos da imaginação, das projeções e dos discursos desses narradores. Assim, elas apresentam uma caracterização não convencional: seus contornos não são definidos, elas aparecem na narrativa de maneira difusa, elusiva e fragmentária. O que se nota é a contundência das imagens do corpo, pois é através prioritariamente do olhar que Antenor, Martins e Fernandes estabelecem sua relação com Frederica, Inês e Gertrudes, respectivamente. Frederica e Inês são personagens deficientes físicas. Antenor exalta e é atraído pela quase cegueira de sua vítima, porque idealiza aquela condição. Martins mantém uma relação ambivalente com a deficiência de Inês: trata-se de uma característica que também o atrai, mas que ele não consegue nomear ou compreender. Em *O livro de Praga*, a vulnerabilidade é associada tanto à Gertrudes do sonho de Fernandes, que era uma moça bem jovem, quanto à Gertudes boneca, usada como objeto sexual. O que se nota é que nas três narrativas, os intelectuais alegam desejar proteger as figuras femininas, mas isso não impede que eles usem as condições físicas alheias em benefícios próprios.

Se antes do estupro (ou do momento que levou à acusação), há um enfoque na beleza das figuras femininas, depois do ocorrido, as narrativas desses intelectuais apresentam alguns vestígios de imagens de dor, sofrimento e destruição. No caso de "O monstro", isso ocorre pela reiteração da imagem abjeta do cadáver de Frederica. Em *Um crime delicado*, Martins percebe que Inês chora, treme, se empalidece e, por fim, quer afrontá-lo fisicamente durante o tribunal. A boneca Gertrudes tem a roupa e o pano de que é feito seu corpo desestruturados: Fernandes percebe partes das coxas da boneca amassadas, seu colar rompido. Assim, mesmo sob influxo das narrativas dos acusados, é possível perceber, por esses rastros, uma perspectiva antagônica ao conteúdo expresso nas histórias desses intelectuais. As imagens do corpo significam o outro lado da história, aquela que corre subterrânea, que explicita a violência e que não é elaborada. A ideia de história subterrânea remete à própria situação da violência sexual no Brasil, que é muito comum, mas é muito subnotificada e sobre a qual pouco se fala.

Ainda que as imagens do corpo em dor estejam presentes nessas narrativas de Sant'Anna, é o silenciamento da alteridade feminina que prepondera. Antenor e Martins não se referem muito às falas de Frederica e Inês, mas quando o fazem é para trazer à tona questões de pouca importância. As atitudes destrutivas que os intelectuais têm, no plano do narrado, convergem com o silenciamento que as narrativas operam às vítimas, no plano da narração. Além disso, o silenciamento possibilitado pela forma desses textos dialoga com a situação das vítimas de estupro que, em contexto social, ainda não têm condições políticas favoráveis para elaboração de suas dores.

***

De acordo com Regina Dalcastagnè, Sérgio Sant'Anna, "sem ser engajado, no sentido mais superficial da palavra, é talvez o mais político dos escritores brasileiros contemporâneos, pois sempre expressa, de diferentes ângulos, o problema do controle do discurso" (DALCASTAGNÈ, 2012, p.37). Apesar de totalizante, essa afirmação expressa a importância que o autor possui no contexto da literatura brasileira contemporânea. Sant'Anna é considerado um grande contista e sua vasta obra, elaborada em quase cinco décadas de atividade, apresenta procedimentos estéticos plurais, que permitem reflexões sobre assuntos variados. Suas narrativas já foram adaptadas ao cinema e ao teatro e foram traduzidas internacionalmente.

O escritor também conta com uma fortuna crítica significativa. Pesquisadores importantes de diversas universidades do Brasil foram aqui citados, dentre eles estão, por exemplo, Ângela Maria Dias, da Universidade Federal Fluminense; Giovanna Dealtry, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília. O interesse pelo autor também está presente em universidades fora do Brasil. Além das pesquisas desenvolvidas em universidades estadunidenses, ao final deste processo de estudos, foi possível o acesso à tese de Izabella Borges, uma pesquisa sobre o autor na Universidade de Sorbonne. Esse contexto aponta para um interesse pelo autor que vem de longa duração e de muitos lugares.

Ao eleger Sérgio Sant'Anna como objeto de pesquisa, procurou-se oferecer apenas mais uma contribuição para a leitura dos três textos específicos, considerados nesse trabalho como uma série literária: "O monstro", *Um crime delicado* e *O livro de Praga*, com enfoque específico na configuração do estupro. Outras imagens deste tipo de violência na obra do autor são abundantes e ainda não foram abordadas com maior fôlego pela fortuna crítica. Na obra de Sant'Anna, a persistência do tema do estupro conecta-se ao modo com que a sua literatura se volta a um aspecto do presente que não está suficientemente discutido, nem elaborado pela coletividade de maneira satisfatória. Se espaços de discussões mais consistentes sobre o estupro são ainda escassos no contexto brasileiro, se faltam elaborações teóricas sobre o problema, a literatura pode chocar, motivar a reflexão e a percepção, com maior estranhamento, da violência sexual, cotidiana e familiar em nossa realidade social. As leituras feitas dos textos de Sant'Anna neste trabalho foram possíveis justamente devido a tal perplexidade e motivaram as reflexões traçadas. Para além das reflexões aqui propostas, no que diz respeito à análise e interpretação de imagens da violência sexual na literatura brasileira, ainda há muito o que se fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras de Sérgio Sant'Anna

a. Principais

O monstro. *O monstro:* três histórias de amor. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Um crime delicado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

O livro de Praga – narrativas de amor e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

b. Citadas

Amazona. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária). São Paulo: Civilização brasileira, 1975.

Contemplando as meninas de Balthus. *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 610-618.

O duelo. *A Senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

O embrulho de carne. *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 545-556.

O homem-mulher II. *O Homem-Mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 139-181.

O milagre de Jesus. *Páginas sem glória.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

O último minuto. *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 17-22.

O texto tatuado. *Granta* em Português/4. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 45-58.

O voo da madrugada. *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 507-521.

Talk show. *Anjo noturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 25-67.

Um conto nefando? *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 524-528.

2. Fortuna crítica de Sérgio Sant'Anna

ALMEIDA, G. Z. *Como se pelos dedos escorresse...uma tese*. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2014, 261f.

_____O delicado crime da capa: delação, sequestro e estupro dos sentidos. *Todas as Letras-Revista de Língua e Literatura* 14.2, 2012, p.176-185.

ALMEIDA, S. M. *A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna*: considerações sobre A tragédia brasileira, Um crime delicado e O livro de Praga. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2015, 159f.

ALMEIDA, T. V. de. A voz noturna da boneca: notas sobre um objeto-paixão *em O livro de Praga*, de Sérgio Sant'Anna. *Aletria*, Belo Horizonte, v.25, n.1, 2015, p. 69-81.

ALVES, M. F. *A crítica como autoria*: uma leitura de "Um crime delicado". Dissertação (Mestrado) em Semiologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. 118 f.

BORGES, I. Encenações da memória no romance: *Um crime delicado*, de Sérgio San'Anna. *Momentos da ficção brasileira*. Porto Alegre: EdiPucRS, 2016.

_____L'Art de la Couverture: Sérgio Sant'Anna et le Dialogue entre les Arts. *Gláuks: Revista de Letras e Artes* Vol 16, Nº 2, jul./ dez. 2016.

_____ *Transgression et généalogie* le dialogue entre les arts dans la poétique de Sérgio Sant'Anna. Tese (Doutorado). Paris: Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2016, 333f.

BUENO, R. I. A perversão medida. Disponível em: http://lfilipe.tripod.com/crime.htm. Acessado em 18 de dezembro de 2016.

_____ Resenha de *O monstro*. *Revista Letras*, Curitiba, n.43, 1994, p. 151-160. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19106/12407. Acessado em 10 de maio de 2017.

CUNHA, J.M. dos S. Investigação paratextual sobre *Um crime delicado*. *Revista da Anpoll, n*.23, jul./dez. 2007, p 133-149.

DALCASTAGNÈ, R. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos latino-americanos*, n. 003. Aarhus: Universidad de Aarhus, 2001, p. 114-130.

_____ *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DIAS, A. M. O sentido extremo da cena. DIAS, A. M. e DALCASTAGNÈ, R. (orgs.) *Sérgio Sant'Anna* – um autor em cena. Rio de Janeiro: Eduff, 2016, p. 137-149.

_____ Narrar ou perecer: Sérgio Sant'Anna e Ricardo Piglia, sobreviventes. *Revista Brasileira de literatura comparada 9*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006, p. 259-268.

DEALTRY, G. Sérgio Sant'Anna contempla o real. CHIRELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (orgs.) *O futuro pelo retrovisor* – inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2013.

_____ História de monstros e espectros. DIAS, A. M. e DALCASTAGNÈ, R. (orgs.) *Sérgio Sant'Anna* – um autor em cena. Rio de Janeiro: Eduff, 2016, p. 123-136.

FERREIRA, E. Violência, Voyeurismo e Literatura. PEREIRA, C. A. M. (org.) *Linguagens da Violência.* Org. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 260-282.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. Intelectuais sob suspeita. *Revista Hispanista.* Disponível em: http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/406.pdf. Acessado em 10 de maio de 2017.

_____Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'Anna. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012, p. 03-12.

_____ O corpo e a tirania do espírito na ficção contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Literatura e corpo, n33, 2009**,** p. 11-24.

FUKELMAN, C. Mais do que um crime. SOUTTO MAYOR, A. L. de A e SOARES, V. de A. (org.). *Arte e saúde:* desafios do olhar. Rio de Janeiro: EPSJV, 2008, p. 183-218.

GINZBURG, J. Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates. *Crítica em Tempos de Violência.* São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012, p. 107-117.

GRACIANO, I. X. O mal narrado : voyeurismo e cumplicidade na narrativa de "O monstro ", de Sérgio Sant'Anna. E*studos de literatura brasileira contemporânea*, v. nº. 28, 2006, p. 97–101.

_____ Sérgio Sant'Anna – O livro de Praga: narrativas de amor e arte. *Estudos de literatura brasileira contemporânea,* n.38, jul./dez. 2011, p. 234-236.

JI, R. Entre ninfas e meninas. DIAS, A. M. e DALCASTAGNÈ, R. (orgs.) *Sérgio Sant'Anna* – um autor em cena. Rio de Janeiro: Eduff, 2016, p. 71-86.

LEMOS, M. T. C. A Barbárie e as razões do discurso em Sérgio Sant'Anna. *Terra roxa e outras terras*, vol.8, 2006, p. 21-29.

MELLO, J. A. Artes da conspiração: figurações do intelectual em *Um crime delicado*. *Teresa*, no. 10-11, 2010.

MEIRA, A. C. de O. *Marcas teatrais*: artimanhas discursivas em narrativas de Sérgio Sant'Anna. Dissertação (Mestrado). Uberlândia: UFU, 2014, 193f.

RAPOSO, D. de S. A. *Figurações do espaço estrangeiro na coleção "Amores Expressos"*. Dissertação (Mestrado). Unb, 2015, 102f.

_____ A cidade e a subversão em *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, de Sérgio Sant'Anna. *Fórum Brasileiro de Literatura Contemporânea*, v.06, n.12, 2014. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17214. Acessado em 10 de maio de 2017.

PÉCORA, A. Crítica: Recursos de Sérgio Sant'Anna ainda surpreendem. *Folha de S. Paulo*, 09 set. 2014. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1511527-critica-recursos-de-sergio-santanna-ainda-surpreendem.shtml. Acessado em setembro de 2014.

PORTO, A. P. T. *Das estórias à história:* um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant'Anna. Tese (Doutorado). Porto Alegre: UFRGS, 2011, 206f.

SÁ, C. F. de. As provocações de *Um crime delicado* na literatura e no cinema. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UERJ, 2015, 147f.

SÁ, S. A. de. *A reinvenção do escritor* – Literatura e *mass media*. Tese (Doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2007, 285f.

SANTOS, L. A. B. *Um olho de vidro*: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SCHOLLHAMMER, K. E. O monstruoso e o indizível – notas sobre a relação entre violência e literatura a partir de um conto de Sérgio Sant'Anna. *Comunicação&política*, v.1, n.2, dez/94-mar/95. Rio de Janeiro: Editora Cebela, 1995, p.281-292.

TEDESCO, P. *A escrita literária na confluência de linguagens estéticas:* relações entre palavra e imagem em Sérgio Sant'Anna. Dissertação (Mestrado) Pelotas, UFPel, 2013. 118f.

VEGA, M. V. *O escritor no palco:* representação e performance em três romances brasileiros contemporâneos. Tese (Doutorado) Providence: Brown University, 2012, 283f.

3. Entrevistas com Sérgio Sant'Anna

BASTOS, D.; SOUZA, I,; LOBO, J. C. e PRATES, V. O artista tem de ser corajoso. *Fórum de literatura brasileira contemporânea* (UFRJ). Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17356. Acessado em 12 de maio de 2015. Acessado em 17 de julho de 2018.

COUTO, J. G. As molecagens de narrador. *Caderno Mais.* Folha de S. Paulo; 1 de Julho de 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs010619.htm. Acessado em 17 de julho de 2018.

PAIOL LITERÁRIO. Sérgio Sant'Anna. *Jornal Rascunho* (#115). Disponível em http://rascunho.com.br/sergio-sant%E2%80%99anna/. Acessado em 20 de julho de 2018.

PAVARIN, G. Sérgio Sant'Anna, o autor imprevisível. *Revista Época;* 19 de outubro de 2012. Disponível em: http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/10/sergio-santanna-o-autor-imprevisivel.html. Acessado em 20 de julho de 2018.

PELLANDA, L. H. Um escritor na biblioteca. *Cândido*. Disponível em: http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=154. Acessado em 17 de julho em 2018.

RODRÍGUEZ, B. No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea. Entrevista *Letras*, n.49, p. 259-275. Curitiba: Editora UFPR, 1998. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19001. Acessado em 15 de junho de 2018.

SANTOS, L. A. B. Escritor à vista – entrevista com Sergio Sant'Anna. *Um olho de vidro* – a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: Editora UFMG/FALE, 2000, p. 109-119.

SOBOTA, G. Sérgio Sant'Anna lança quinto livro inédito em seis anos e não dá mais sinais de que vai parar tão cedo. *O Estado de S. Paulo*; 21 de outubro de 2017. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,sergio-santanna-lanca-quinto-livro-inedito-em-seis-anos-e-nao-da-sinais-de-que-vai-parar-cedo,70002054703. Acessado em 20 de julho de 2018.

4. Outras obras literárias citadas

COETZEE, John Maxwell. *Desronra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MCEWAN, Ian. Morta como ela só. *Primeiro amor, último sacramento e entre lençóis.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 234-252.

NABOKOV, Vladmir. *Lolita*. São Paulo: Alfaguara, 2011.

TREVISAN, Dalton. Debaixo da Ponte Preta. *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 1978, p.40-42.

5. Bibliografia geral

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

_____*Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. Interesse pelo corpo. *Dialética do esclarecimento*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 190-194.

ALMEIDA, H. B. de; MARACHINI, L. A. De médico e de monstro: disputas em torno das categorias de violência sexual no caso Abdelmassih. *Cadernos pagu* (50), 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332017000200312&script=sci_abstract. Acesso em 15 de janeiro de 2018.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo***.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política. São* Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BORDO, S. Introduction: Feminism, Western Culture, and the Body. *Unbearable Weight*: Feminism, Western Culture, and the Body. Berkley: University of California Press, 2004, p. 01-43.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina:* a condição feminina e a violência simbólica. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BOURKE, J. *Rape:* A History from 1860 to the Present. Hachette UK, 2015.

BRASIL. *Código Penal*. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. 138 p. Disponível em http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo_penal_1ed.pdf. Acessado em 15 de janeiro de 2017.

BRASIL – Decreto-Lei nº 2.848 de 07.12.1940, alterado pela Lei nº 9.777 em 26/12/98. *Código Penal.* Disponível em: https://www.oas.org/juridico/mla/pt/bra/pt_bra-int-text-cp.pdf. Acessado em 15 de janeiro de 2017.

BROOKS, P. Narrative in and off the law. PHELAN, James e ROBINWITZ, Peter (org.) *A companion to narrative Theory*. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing, 2005, p. 425-426.

CANDIDO, A. A personagem do romance. CANDIDO, A. et. Al. (Org.). *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 51-80.

CAHILL, A. *Rethinking rape*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

CARRARA, S. Moralidades, racionalidades e políticas sexuais no brasil contemporâneo. *MANA* 21(2), 2015, p. 323-345.

CERQUEIRA, D. et. al. Atlas da Violência. Rio de Janeiro: Ipea, FBSP, 2017. Disponível em http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/8398. Acessado em 04 de agosto de 2018.

COHEN, J. J. Monster Culture (Seven Theses). *Monster Theory:* Reading Culture. Ed. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1996.

COHEN, R. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espeço como experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CONNELL, R. W. *Masculinities*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

COULOURIS, D. G. A desconfiança com relação à palavra da vítima e o sentido da punição em processos judiciais sobre estupro. Tese (doutorado). USP, 2010. 242f.

_____ *Violência, gênero e impunidade*: construção da verdade nos casos de estupro. Dissertação (Mestrado). UNESP, 2004, 232f.

COURTINE, J-J. Introdução. *História do corpo 3*. Petrópolis: Vozes, 2008.

DÖLL, K. M. Uma análise das narrativas de estupro em Mar azul (2012) e Desterro (2015). *Anais Abralic*, 2017. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522246420.pdf. Acessado em 15 de julho de 2018.

ENDO, P. C. Tortura: aspectos psicológicos. *Polêmica* , v. 16, p. s/p, 2006.

FREUD, S. O inquietante. *Obras completas*, Vol. 14 – história de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.329-376.

GARLAND-THOMSON, R. *Extraordinary bodies:* Figuring physical disability in American culture and literature. Columbia University Press, 1997.

GINZBURG, J. Cegueira e literatura. *Aletria*, 2003/2004, p. 53-64.

_____Literatura e trauma na linguagem de testemunho. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

_____*Literatura, Violência e Melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.

_____ O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas.* Quaderni di literature iberiche e iberoamericane, 2, 2012, p. 199-221.

GOFFMAN, E. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

GOMES, C. M. Violência de gênero e crise da masculinidade. *Revista Fórum de Identidades*, 2015, p. 3-48.

GREGORI, M. F. *Prazeres perigosos*: erotismo, gênero e limites da sexualidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GROSZ, E. Corpos reconfigurados. *Cadernos pagu* 14, 2000, p.45-86.

GROSSI, M. P. Masculinidades: uma revisão teórica. Antropologia em primeira mão. Florianópolis: UFSC, 1995. Disponível em: http://miriamgrossi.paginas.ufsc.br/files/2012/03/Visualizar3.pdf. Acessado em 15 de julho de 2017.

GUNNE, S. e THOMPSON, Z. B. *Feminism, Literature and Rape Narratives:* Violence and violation. New York, Abingdon: Routledge, 2010.

HIGGINS, L. A., e SILVER, B. R. *Rape and representation*. Nova York: Columbia University Press, 1991.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA). Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde (versão preliminar). Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/140327_notatecnica diest11.pdf. Acessado em 20 de junho de 2014.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIRAKOSYAN, L. An Examination of Violence Practiced against Disabled Brazilians in Relation to Sustainable Development. *Disability Studies Quaterly*. Vol 34, n4, 2014.

KRISTEVA, J. Approaching abjection. *Powers of horror*: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982, p.02-31.

LOWENKRON, L. Consentimento e vulnerabilidade: alguns cruzamentos entre o abuso sexual infantil e o tráfico de pessoas para fim de exploração sexual. *Cadernos pagu* (45), julho-dezembro de 2015, p. 225-258.

MACHADO, L. Z. Masculinidades e Violências. Gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. *Série Antropológica 290*. Brasília, 2001. Disponível em: http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie290empdf.pdf. Acessado em 15 de junho de 2015.

_____ Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634634 *Cadernos pagu* (11) 1998: p.231-273. Acessado em 15 de junho de 2015.

_____ Sexo, estupro e purificação. *Série Antropológica 286*. Brasília, 2000. Disponível em: http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie286empdf.pdf. Acessado em 15 de junho de 2015.

MALINAR, A.; BASU, H. Ecstasy. CORRIGAN, J. (org.) *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*. Oxford University Press, 2008, p. 241- 258.

MARDOROSSIAN, C. *Framing the rape victim:* Gender and agency reconsidered. Rutgers University Press, 2014.

_____. Rape and the Violence of Representation in J. M. Coetzee's Disgrace. *Research in African Literatures*, Vol. 42, No. 4, 2011, p. 72-83.

_____Toward a new feminist theory of rape. *Signs* 27.3, 2002, p.743-775.

MELLO, A. G. de; NUERNBERG, A. H. Gênero e deficiência: interseções e perspectivas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 20(3), setembro-dezembro/2012, p.635-655.

MLADKOVA, M. *Andy Warhol:* Disaster Relics. Praga: Kampa Museum, 2007.

MOREIRA, P. The delicate crime of Beto Brant and Felipe Ehrenberg. *Literary and cultural relations between Brazil and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MELLO e SOUZA, C. de e ADESSE, L. (org.) *Violência Sexual no Brasil:* perspectivas e desafios. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2005.

NADAI, L. Entre estupros e convenções narrativas: os cartórios policiais e seus papéis numa delegacia de defesa da mulher (DDM). *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 22, n. 46,

p. 65-96, jul./dez. 2016 Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832016000200003. Acessado em 15 de maio de 2018.

PEIXOTO, M. Rape and Textual Violence in Clarice Lispector. HIGGINS, L. A., e SILVER, B. R. *Rape and representation.* (org.). Nova York: Columbia University Press, 1991, p. 182-206.

PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. *O corpo feminino em debate* / organizadores Maria Izilda Santos de Matos, Rachel Soihet. - São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 13-28.

RESENDE, B. Questões da ficção brasileira no século XXI. *Revista Grumo*. - N.1 (Mar.2003). Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

RICOEUR, P. Narrative Identity. *Philosophy Today*, 1991, p. 73-81.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. *Texto/Contexto.* São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

RONCADOR, S. Da solidariedade ao respeito: notas sobre violência sexual na literatura de testemunho de empregadas domésticas. *Escritas da violência.* Vol. I – O testemunho. São Paulo: Editora 7 Letras, 2012, p. 229-238.

SCARRY, E. *The Body in Pain*: The Making and Unmaking of the World. Oxford University Press, 1987.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. PEREIRA, C. A. et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHMIDT, R. T. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. *Organon*, Porto Alegre, n. 52, p.233-262, janeiro/junho, 2012.

SHEN, F. How we still fail rape victims: Reflecting on responsibility and legal reform. *Colum. J. Gender & L.* 22, 2011.

SPITZER, L. *Três poemas sobre o êxtase.* São Paulo: Cosac&Naif, 2003.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERÍSSIMO, L. F. O monstro. O Estado de S. Paulo. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-monstro-imp-,900492. Acessado em 05 de agosto de 2014.

VIGARELLO, G. *A History of Rape.* Sexual Violence in France from the 16th to the 20th Centuries Cambridge: Polity, 2001.

VIEIRA, M. S. Categorias jurídicas e violência sexual: uma negociação com múltiplos atores. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

VIÑAR, M. & VIÑAR, M. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

WATT, I. O Realismo e a Forma Romance. *A Ascensão do Romance.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 11-33.

6. Filmes citados

Crime delicado, de Beto Brant, 2005.

Psicose, de Alfred Hitchcock, 1960.

Praga, de Tadeu Jungle e Eliane Renner, 2011.

7. Sites consultados

Blog Sérgio Sant'Anna - http://blogdosergiosantanna.blogspot.com/

Projeto do filme "O monstro" - https://www.filmeomonstro.com.br

Site do *The Fantastika Theater* - http://www.tafantastika.cz/en/aspects-of-alice/about-the-performance/.
Vídeo Declaração Bolsonaro 2003 - https://www.youtube.com/watch?v=yRV98Im5zRs

Vídeo Declaração Bolsonaro 2014 - https://www.youtube.com/watch?v=5bquCfAxMDg&feature=youtu.be

Vídeo de promocional do espetáculo *Aspects of Alice* : https://www.youtube.com/watch?v=xU0tsgwiuC0&feature=youtu.be.